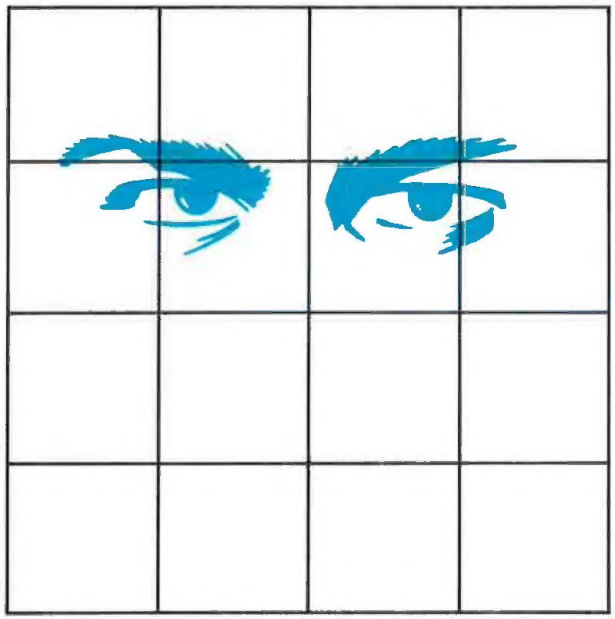
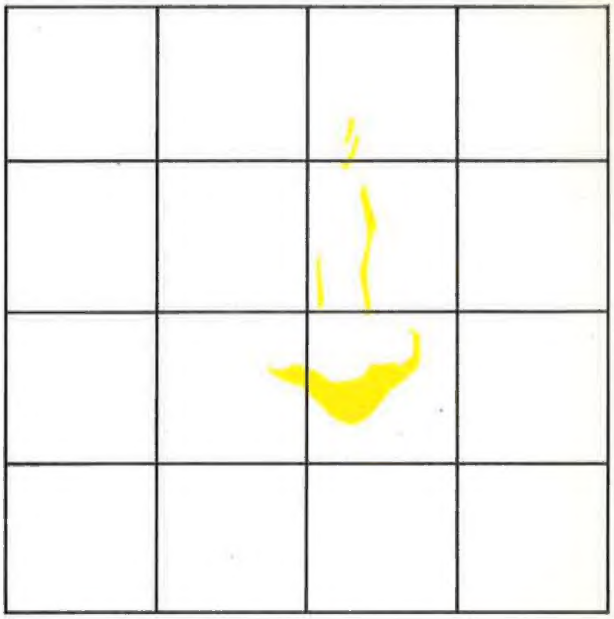
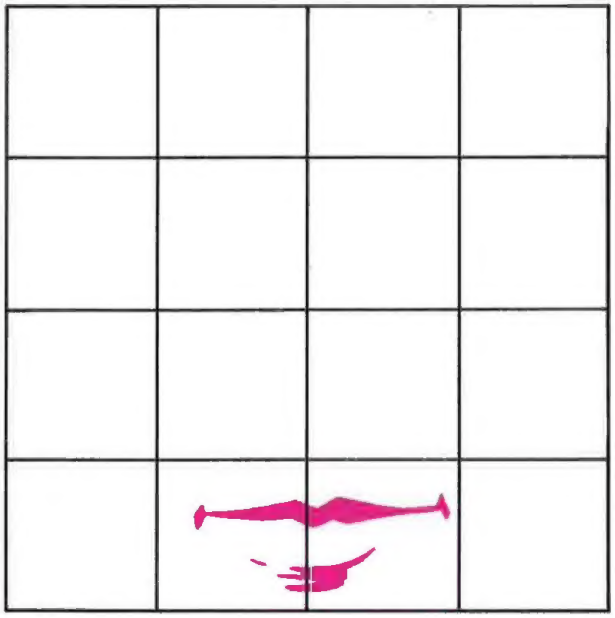
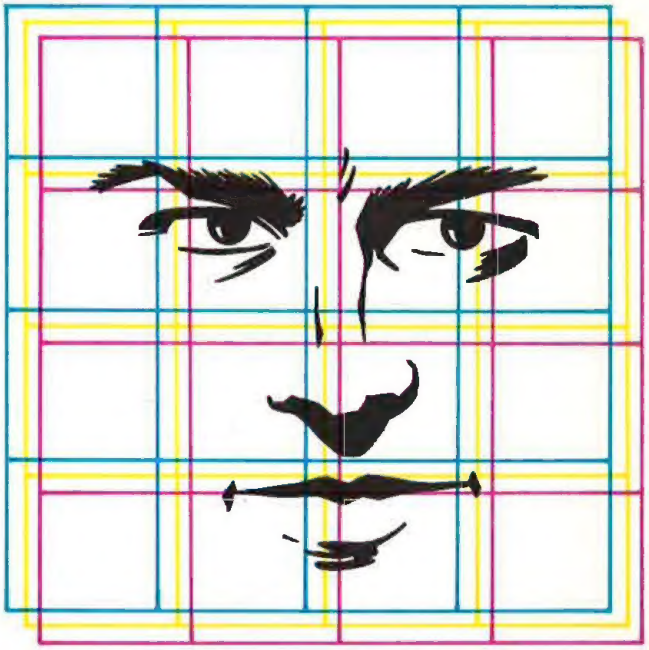
ESTUDIOS SOBRE EL COMIC

NEUROPTICA 2





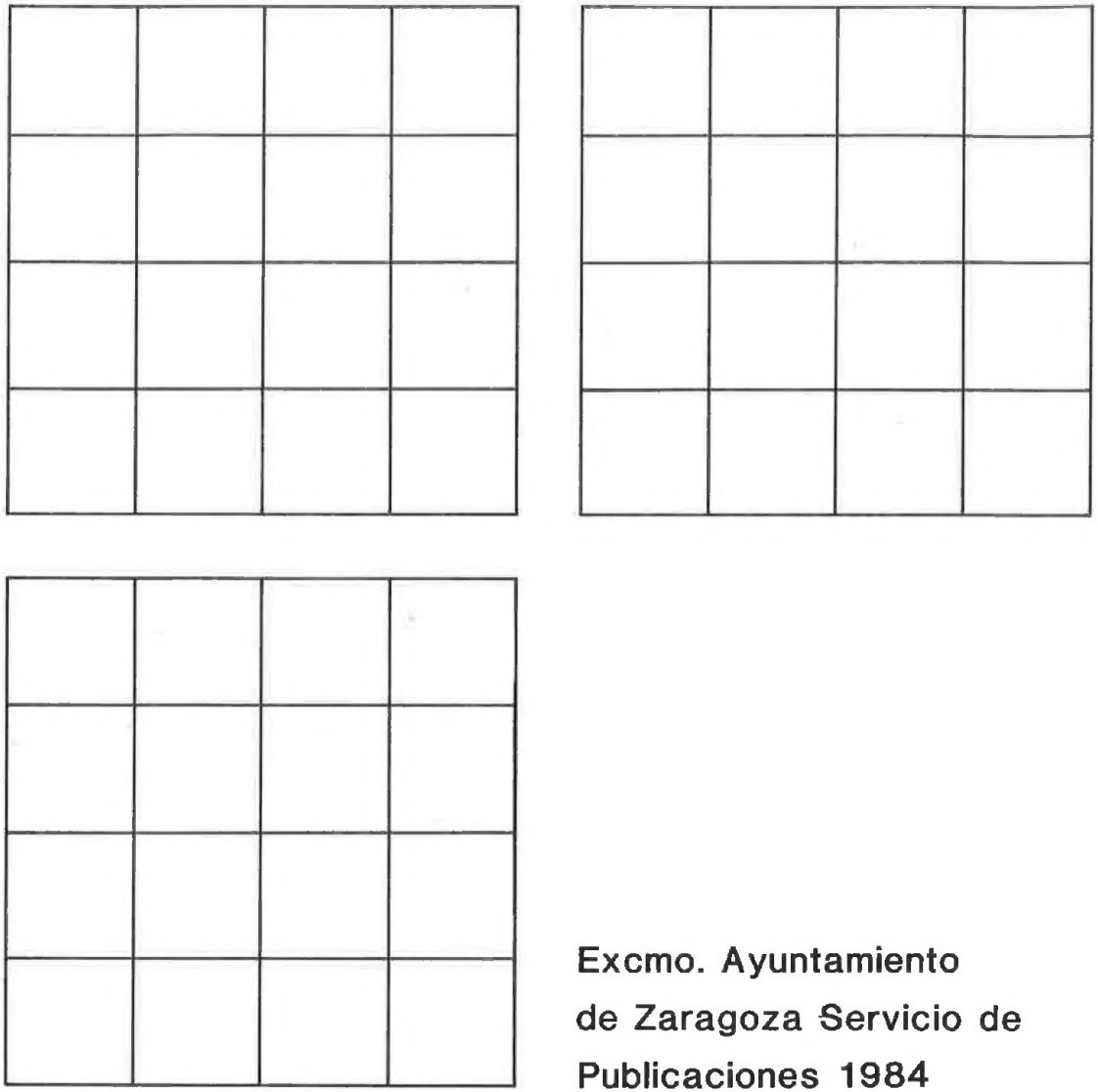




NEUROPTICA 2

NEUROPTICA 2

ESTUDIOS SOBRE EL COMIC



Excmo. Ayuntamiento
de Zaragoza Servicio de
Publicaciones 1984

Neuróptica 2
Estudios sobre el cómic

Primera edición, abril de 1984
1500 ejemplares

Edición a cargo de Antonio Altarriba

Edita:
Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza
Servicio de Publicaciones
c/ Coso, 57
Zaragoza-1
España

Portada: Samuel Aznar

I.S.B.N.: 84-500-9821-1
Depósito Legal: Z-476-84

Imprime: Sansueña, Industrias Gráficas. Río Guatizalema, 6. Zaragoza

La "N" de NEUROPTICA tiembla emocionada y, simplemente porque en este número ha conseguido asomarse al extranjero, está dispuesta a dejarse caer, a tirarse por la borda, a sacrificarse para que la OPTICA sea EURO. Procuraremos evitarle a la "N" el suicidio agradeciendo desde aquí las aportaciones de los especialistas franceses que han querido contribuir con su astilla a ese puntal del que tan necesitados estamos. El agradecimiento es tanto más efusivo cuanto que el cómic necesita una buena dosis de internacionalidad. Se trata, en definitiva, de que este medio, que tanto nos "neuroptiza" a algunos, practique en todos los sentidos esa comunicación a la que se adscribe.

Para salir de los pañales parece imprescindible la conexión con —quizá, dada la situación en este terreno, habría que decir mejor el establecimiento de— la red de contactos por donde circulan las ideas. Francia es, en este sentido, tierra privilegiada en lo que a estudios sobre el cómic se refiere y hacia allí se ha lanzado un primer cable que se procurará trenzar y entrecruzar en números sucesivos.

Pero, puesto que de agradecimientos vamos, vayan también los respectivos a todos los que, de una forma u otra, han colaborado en este número. Porque NEUROPTICA se hace sobre todo a base de buenas voluntades y porque quienes detrás de esta introducción escriben han tenido a bien someterse a ciertas imposiciones.

Efectivamente, este número se ha hecho con pre-meditación y escasa alevosía –la imprescindible–. Se le ha pretendido dar una cierta coherencia haciendo trabajar a los colaboradores sobre un material concreto –el que cada cual ha escogido–. Hemos intentado dejarnos, por esta vez, de andar por esas ramas de teoría general, de planteamientos previos sobre el cómic, su esencia y funcionamiento para centrarnos en el análisis de obras. Con ello se persigue un doble objetivo. En primer lugar aportar una serie de trabajos elaborados al pie del producto y proporcionar de esta manera pautas de lectura, claves que podrán servir para enriquecer la visión sobre la obra estudiada y también para poder aplicar en otras lecturas. En segundo lugar se ofrece, por este procedimiento, un muestrario de ópticas –más o menos "neuro"– susceptibles de ser utilizadas en el estudio del cómic. Así, además de presentar al lector una serie de trabajos sobre autores y creaciones, se le da una panorámica de los distintos métodos y acercamientos a los que puede someterse al cómic. Se muestra con ejemplos prácticos el abanico metodológico con el que se da aire este medio y, de alguna manera, se consigue perfilar un tanto esa teoría general que, en un principio, nos habíamos vedado como objetivo.

Ponen sus dioptrías en esta empresa no sólo los críticos sino también los creadores quienes ofrecen el aliciente de unas opiniones forjadas en el contacto directo con el medio y limpias de esos sistemas y esquemas que a veces son deformantes. Esta participación del sector creativo habría sido más numerosa si una buena parte de los contactos efectuados no hubieran resultado –no puede decirse infructuosos– aplazamientos y promesas para el futuro.

De todo ello resulta un paseo por autores tan diversos como Giner, Hugo Pratt, McCay, Breccia, Tardi... y Hergé al que se le consagran varios títulos –cuestión de afinar el efecto de contraste de métodos al que hacíamos referencia. Unicamente el artículo de Iván Tubau queda descolgado de la unidad del proyecto –así lo prefirió él–.

Y como la comunicación –hablábamos de ella al principio– se

demuestra emitiendo, se pone un primer ladrillo en el fondo de informaciones por medio de un apéndice documental. Puesto que de metodologías y posibilidades de acercamiento al cómic se trata, se incluye en este apéndice un instrumento bibliográfico y la presentación de un centro de documentación sobre el medio, sin duda, de gran interés para el estudioso.

Con el fin de arropar este contraste metodológico que se persigue como objetivo, NEUROPTICA, para esta su segunda ocasión, se viste de distanciamiento crítico, se pone el segundo grado, se ajusta distorsiones y reflexiones del cómic sobre sí mismo y, sin más, sale a la calle.

Antonio ALTARRIBA

Ventura-Nieto: "Milu sin Tintin", en *Rambla* núm. 8.

HERGE, TINTIN, LA LINEA CLARA Y LA ESCUELA DE BRUSELAS

por Salvador VAZQUEZ DE PARGA

Para el público francófono, para los belgas y los franceses sobre todo, Hergé es un ídolo, es el más grande autor de historietas de todos los tiempos, de quienes los demás han aprendido. Incluso para algunos comentaristas franceses Hergé ha sido el principio y el fin de todas las cosas, es decir, de todas las historietas. Según ellos todo desciende de Hergé, no hay historietista que no haya tomado a Hergé como modelo. Porque Hergé, dicen, inventó lo que hoy se llama la línea clara y todos los dibujantes de hoy, franceses o que hayan publicado en Francia –que son al parecer los únicos que allí se conocen–, la practican, se han acogido a ella cayendo de este modo bajo el influjo paternal de Hergé.

El bum Hergé, iniciado hace ya algunos años por afanosos tintinómanos, alcanzó su punto álgido con el lamentable fallecimiento del maestro el 3 de marzo de 1983, anunciado en primer página incluso en los diarios españoles, hecho sin precedentes en la historia del periodismo del país por lo que a un autor de historietas se refiere. Los tintinómanos de todo el mundo desde entonces se mesan los cabellos desesperados porque saben que no podrán contemplar a su adorado héroe protagonizando nuevas aventuras, y se lanzan a escribir, acerca del maestro y de su herencia, desorbitadas fantasías que puedan sustituir a los que aquél ya no puede inventar para disfrute de sus seguidores. Porque para los tintinómanos, para los adoradores incondicionales del niño bobalicón del tupé, Tintin es Hergé y Hergé casi es Tintin y vuelcan sus desmesurados panegíricos sobre el Hergé de Tintin y sobre el Tintin de Hergé. Esos panegíricos, iniciados en Francia, han trascendido las fronteras de los espacios francoparlantes para apoderarse de los tintinómanos extranjeros que se han unido a los de allí olvidando una vez más a las glorias nacionales de la historieta de sus respectivos países.

Ciertamente Hergé fue un maestro de los cómics, o al menos de un cierto tipo de cómics, creó un estilo, formó a su alrededor, en un momento dado, una efímera escuela y dio lugar además al nacimiento de los tintinómanos, pero no al de los hergenómanos, que pretenden ahora

desquiciar estos hechos y olvidar otros al menos tan importantes como ellos, incrementando deliberadamente los méritos del maestro en detrimento de los de otros menos afortunados.

Hergé pues, creó un estilo, una estética propia y personal que se desarrolló a lo largo de unos cuantos años, que tradujo y personalizó una serie de influencias externas, como es inevitable que ocurra, y que finalmente se detuvo y quedó congelada. La culminación de esa estética requirió la intervención de otros autores que en algún momento de su carrera la adoptaron como propia y la abandonaron voluntariamente una vez desvinculados personalmente de su cabeza visible, Hergé, sin renunciar por ello a su ineludible influjo. De este modo Hergé, su estilo, ha desplegado durante muchos años un indudable ascendiente sobre gran parte de los historietistas francófonos, aún sobre los no etiquetados como pertenecientes a su escuela, pero tal hazaña no es mayor que la de otros muchos autores de historietas de todos los países.

El estilo de Hergé es lógicamente fruto de una evolución que partiendo de los primeros dibujos de los años 20, no llegaría a consolidarse hasta los 40 para anquilosarse después y germinar en esa nebulosa que se llamó la escuela de Hergé o escuela de Bruselas. Lo que cabría ante todo preguntarse es si existió realmente una escuela de Bruselas o si simplemente el estilo de Hergé se prolongó a otros historietistas en tanto en cuanto colaboraron con él y sólo entonces, para crear después, esos otros, sus propios estilos desvinculados ya de las coordenadas hergeanas.

En los primeros años 40 Hergé llegó a la culminación de ese estilo personal, había sedimentado las influencias foráneas, de MacManus, Saint-Ogain y Rabier fundamentalmente, y había conseguido una iconografía espontánea, fresca, viva, en nada parecida al primer Tintin. Las ilustraciones para portadas de "Le Petit Vingtième" de los últimos años 30 son un prodigio de gracia y de vivacidad, traduciendo de un modo peculiar las modas publicitarias e ilustrativas de la época. Fue también en aquellos años cuando Hergé había adquirido ya un concepto determinado de la historieta, cuando había comenzado a elaborar concienzudamente los guiones, cuando había decidido qué era lo que tenía que contar y cómo tenía que contarlo, cuando había tomado plena conciencia de la forma narrativa y había elaborado una idea o un sistema de ideas, cuando llegó a su plenitud personal, cuando su arte, quizá con

escasas posibilidades de seguir evolucionando favorablemente por sí solo, se convirtió en arte colectivo.

Desde luego Hergé no inventó lo que hoy se llama línea clara, caracterizada por la linealización del trazo, continuo y acabado, la tendencia a la geometrización, la eliminación de lo superfluo, la escasez de negros y ausencia de tonos intermedios y la falta de relieve en las figuras, lo que originaba la fácil inteligibilidad del dibujo. Muchos otros antes que él la habían practicado, desde Geo MacManus hasta Otto Soglow, desde K-Hito hasta Sergio Tofano. Es más, Hergé al principio no la utilizaba a pesar de su trazo lineal casi obligado como consecuencia de los sistemas de reproducción que se usaban normalmente en aquellos años. Y mucho menos aún que Hergé la utilizaba Edgar Pierre Jacobs, el segundo artífice del estilo de Hergé. Precisamente del encuentro entre ambos surgió el comienzo de la fijación de ese estilo.

Edgar Pierre Jacobs, ilustrador y cantante de ópera, fue el encargado por el semanario "Bravo!", en 1942, de finalizar la aventura de Flash Gordon que aquél había venido publicando y cuyas últimas planchas no habían llegado a Bélgica a causa de la guerra. Lógicamente el encargo suponía una imitación del estilo de Alex Raymond. A continuación Jacobs construyó para el mismo semanario una historia de ciencia-ficción de gran éxito, *Le Rayon U,* partiendo de las premisas argumentales de Gordon. Y si las ilustraciones de Jacobs acogían la tendencia simplista del dibujo publicitario de entreguerras, sus historietas no pudieron sustraerse a la inspiración de la space opera raymondiana.

Cuando Hergé conoció a Jacobs, Tintin ya había triunfado. En 1943 se había publicado *El secreto del unicornio* y desde tiempo atrás Hergé había desplegado su espíritu de aventurero romántico, había comenzado a contar historias, había llegado a su momento mejor como dibujante, como historietista unipersonal, pero faltaban aún ciertos detalles para que naciera su estilo definitivo. Todos los dibujos de Hergé llevaban su marchamo personal inconfundible. En aquellos años, los álbumes de Tintin, que siempre se habían publicado en blanco y negro, tal como se habían dibujado para las revistas donde aparecían por entregas, empezaron a editarse en color y con un número menor de páginas. Se hacía pues preciso colorearlos y adaptarlos al menor espacio porque prácticamente cada dos páginas de la versión original, tal como había aparecido en "Le Petit Vingtième" o "Le Soir Jeneusse", habían de transformarse en una sola del nuevo álbum coloreado. En 1943 se

editaron los tres primeros álbumes así remodelados y la idea de Editions Casterman, era completar la serie en esta nueva versión. Hergé debió pensar que algunas de las aventuras de Tintin eran muy antiguas, que pertenecían a una etapa pasada de su historia, y decidió volverlas a dibujar, pero ello significaba algo así como duplicar su trabajo habitual. Y este fue el motivo de que pidiera a Edgar Pierre Jacobs su valiosa colaboración.

Jacobs se encargó desde entonces de dibujar los fondos, en realidad de dibujar materialmente todo menos la cara de los personajes, y de dar los colores. Su aportación fue sin duda enriquecedora para Hergé del mismo modo que el propio Jacobs se enriqueció de su contacto con éste. El intercambio de elementos artísticos entre el estilo de Hergé y el estilo de Jacobs se hizo pronto evidente. El resultado fue el realismo de los escenarios, el detalle y la minuciosidad, la documentación y el rigor, el geometrismo y la pureza de las líneas, el juego de los colores como artífices de la distinción de planos.

En 1948 se produjo la separación de ambos maestros y fue justamente entonces cuando lo que se llamó la escuela de Bruselas produjo sus más puras muestras en la diversidad de los estilos de ambos. En 1950 Hergé comenzó *Objetivo: la luna,* en el mismo año Jacobs empezó *El misterio de la Gran Pirámide.* La claridad de la línea llega en ambos casos a puntos muy similares. Los personajes de Tintin adquirieron nuevas proporciones más realistas mientras los de Blake y Mortimer atenuaron su anterior realismo para acercarse a la simplificación caricaturesca. La técnica narrativa se hizo semejante, clara y simple, inteligible al máximo. Ideológicamente, en cambio, persistió una gran diferencia entre ambos autores, adeptos los dos de la aventura semirromántica y de la prevención de maléficos peligros que se ciernen sobre la sociedad conservadora. Mientras en *El misterio de la Gran Pirámide* los egipcios, de color distinto al de los protagonistas, son colocados al mismo nivel que éstos, Tintin seguirá proclamando su superioridad étnica hasta su postrera aventura en San Theodoros, el país de los "Pícaros".

Después de la separación, el estilo gráfico de Hergé se estereotipó, se mecanizó, perdió toda su espontaneidad en beneficio de la técnica. Puede decirse que en 1950 termina la historia de Hergé y comienza la de la sociedad anónima Estudios Hergé. Ciertamente los Estudios Hergé se convirtieron en un taller, en una fábrica, en la que cada componente tiene una misión específica. Tintin es el resultado de esa mecánica de

equipo rigurosamente controlada, que no permite la evolución. El estilo de Jacobs, por el contrario, siguió enriqueciéndose y evolucionó de nuevo hacia un realismo más acusado que lo separaría paulatinamente del estilo Hergé, modernizándolo e incluso difuminando en los últimos tiempos la claridad de la línea.

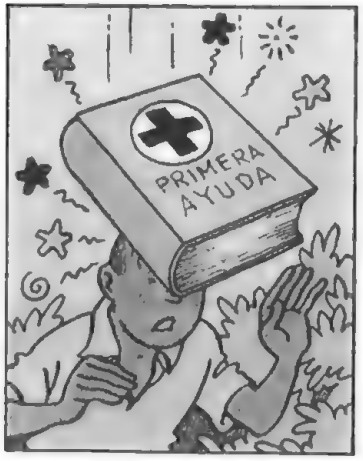
A partir de 1950 el mantenimiento formalista del estilo Hergé pasó a ser la tarea de Bob de Moor, tan adaptado a las circunstancias, tan embebido en la ortodoxia hergeana que la segunda etapa de sus aventuras de Barelli parece arrancada de las páginas de Tintin. Bob de Moor sacrificó en gran parte su personalidad en aras de la continuidad inalterable del estilo Hergé.

En 1953 fue Jacques Martin quien ingresó en los estudios Hergé. Tampoco Martin había practicado hasta entonces la línea clara salvo en alguna historieta cómica de juventud. En 1948 había creado a su personaje-estrella, Alix, para el semanario "Tintin" y sin duda el contacto con los restantes colaboradores del mismo dejó cierta huella en su dibujo. Alix, en sus comienzos, seguía un realismo de principiante muy distante del Tintin de aquellos años, prácticamente el definitivo, y abierto en cambio a la influencia de Paul Cuvelier. En la aventura de Alix *La isla maldita,* Martin abandonó los relieves de las figuras buscando el esquematismo y la precisión del detalle con pulso aún no del todo firme; pero la siguiente aventura, *La tiara de Oribal,* publicada en 1955 cuando Martin trabajaba ya para Hergé, aquél se encuadra plenamente en la línea clara. Para Hergé, Martin dibujó de nuevo la primera historia de Jo, Zette y Jocko e intervino en las de Tintin a partir de *Stock de Coque,* así como en las nuevas versiones de *Los cigarros del Faraón* y *La isla Negra.* La aportación de Martin al estilo de Hergé consistió en un nuevo rigor documental y una minuciosidad inusitada en los detalles de escenarios y situaciones. Esa misma minuciosidad que Martin desarrollaría por su cuenta en las posteriores aventuras de Alix, separándose cada vez más del estilo Hergé y buscando su propio camino, un camino desde luego esplendoroso gracias a ese despegue y a la consiguiente evolución progresiva que lo ha conducido a la ampliación de perspectivas, a reforzar la línea clara y a dar relieve a los distintos planos de la imagen.

Es importante resaltar que Hergé a lo largo de su carrera artística jamás colaboró con nadie; fueron los demás quienes colaboraron con

él, de tal modo que en distintas etapas Jacobs, Bob de Moor, Martin y muchos otros dibujaron historietas de Tintin y colaboraron en sus guiones anónimamente, y esta práctica, con la necesidad ineludible de adaptarse a las directrices y al estilo marcado por Hergé, les hizo recibir su influencia en las obras propias y personales de cada uno, a la vez que inevitablemente esta colaboración llevaba algo del estilo propio de cada colaborador a las historietas que firmaba Hergé. Pero no se conoce que éste interviniera jamás en una historieta firmada por otro. Cabría preguntarse si fue Hergé, su estilo, quien recibió para enriquecerse las aportaciones de Jacobs, de Moor y Martin fundamentalmente, o si fueron las historias de Tintin las que recibieron esa aportación por su intervención en ellas de otros autores desde el anonimato.

Tintin ha seguido entre tanto imperturbable con su trazo lineal, su geometrización, su ausencia de tonos intermedios, su cuidado detalle de fondos y su falta de relieves en las figuras y en la distinción de planos. Y estos son precisamente los elementos característicos del último estilo de Hergé que se quieren transferir a la llamada escuela de Bruselas utilizando el término acuñado en 1958 por Jacques Martin. Ciertamente Hergé ha sido el único que ha conservado estas características, que pueden observarse en los demás conjuntamente sólo en un momento determinado, el de su colaboración con Hergé. Pero una escuela precisa sin duda un nexo mayor, algún elemento aglutinante que trascienda de la simple aproximación temporal a un estilo gráfico. La escuela de Bruselas serían en realidad Hergé, la obra firmada por Hergé, y como prolongación suya *El misterio de la Gran Pirámide,* de Jacobs, *La tiara de Oribal,* de Martin, y las aventuras de *Barelli,* de Bob de Moor, y nada más.

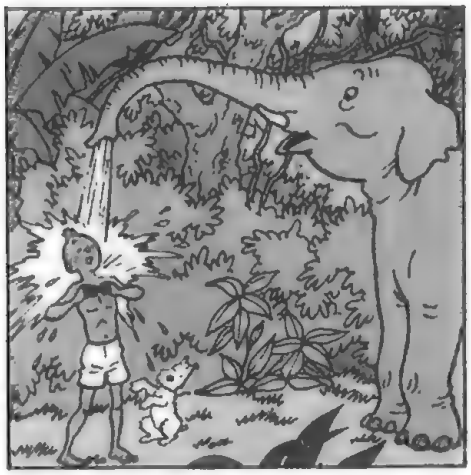


Cabría de nuevo cuestionar si ha existido realmente una escuela de Bruselas o si lo que ha sucedido es el nacimiento de una estética personal, de un estilo gráfico, el de Hergé, que, tras su formación, se ha mantenido inalterado durante más de 30 años. Porque ciertamente Jacobs, de Moor y Martin fueron, cada uno en su momento, tan fuertemente influenciados por ese estilo gráfico —a cuya formación, por otra parte, contribuyeron— que el suyo propio derivó inevitablemente hacia él, pero superado ese momento como una etapa más de sus respectivas carreras, la diferenciación se hizo cada vez más evidente hasta el punto de que *Las 3 fórmulas del Profesor Sato,* de Jacobs, *El emperador de China,* de Martin, y las historietas de *Balthazar,* de Bob de Moor, muy

difícilmente pueden ser catalogadas como pertenecientes a escuela alguna.

Quizá la conclusión pueda ser que en un determinado momento histórico existió una estética de escuela, integrada por la concurrencia de varios miembros que tras su pronta disgregación dejaron como legado un estilo muy concreto personalizado desde entonces en los Estudio Hergé, un estilo, el estilo Hergé o estilo Tintin, que sigue ejerciendo su influjo más o menos lejanamente sobre algunos historietistas modernos y desde luego en muy pocos de los que hoy practican lo que se ha dado en llamar la línea clara o simple. Y es curioso que quienes trabajaron en los estudios Hergé, hayan procurado siempre dejar bien sentada su propia personalidad renunciando en lo posible —que a veces no ha sido demasiado - al estilo ajeno que durante años hubieron de practicar obligadamente.

El estilo Hergé ha quedado así como un cliché inmutable durante más de 30 años. Como un cliché que no creó sólo él pero que fue perpetuado por su nombre y por sus estudios. Un estilo que se ha aplicado a un tipo muy concreto de aventuras basadas en una serie de estereotipos que al interrelacionarse y personalizarse han formado el famoso mundo de Tintin, inmutable como sus aventuras a través de los años, (con la genial excepción de *Las joyas de la Castafiore).* Un estilo que por eso se ha llamado también el estilo Tintin, superando así su significado puramente gráfico.



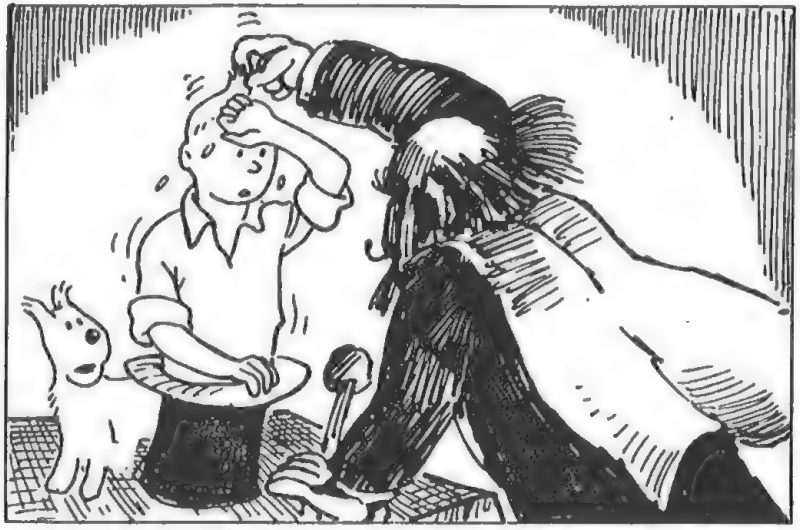
Sin duda la inmutabilidad del mundo de Tintín, paralela a la de la estética de Hergé, arrastra un profundo significado. Puede adivinarse a través de ella que Hergé debió tener un concepto del cómic como arte ligeramente distinto del usual. Y es que al parecer, para Hergé la historieta no era un arte de consumo sino algo imperecedero, y el tiempo, al menos con relación a sus historietas, ha venido a darle la razón. En Bélgica, la función de las historietas fue desde el principio muy distinta de la que cumplían los cómics norteamericanos. Los semanarios infantiles que las publicaban eran desde luego bienes destinados a perecer, pero sus historietas, las de éxito, se publicaban después completas en forma de álbum equiparable físicamente a cualquier libro, apto para ser conservado y ser reeditado. En este aspecto formal el arte de la historieta no se diferenciaba del arte literario salvo quizá por la edad de sus destinatarios. En 1942 las historias de Tintin estaban recogidas en

nueve libros de los que al parecer su autor no había quedado del todo satisfecho, porque cuando se presentó la ocasión de reeditarlos en color decidió rehacer totalmente los que no acababan de gustarle, adoptando así una postura insólita en la historia de los cómics. Otros autores de historietas generalmente prefieren invertir su tiempo en prolongar su labor creadora, en alimentar el flujo de su imaginación con ideas nuevas, relegando al pasado su obra anterior como algo ya asumido y superado. A Hergé no le sucedió lo mismo. Las nuevas versiones de las historias de Tintin vinieron a sustituir a las antiguas porque su autor renunciaba a la forma que les había dado e incluso en ocasiones a parte de su contenido. Hergé renegaba así de su etapa estética anterior y parece como si quisiera dejar memoria únicamente de la nueva, del estilo Hergé definitivo, de un estilo que no le valió para engrandecerse y prosperar, para proseguir una trayectoria artística iniciada, como era lógico, por otros cauces, de un estilo al que seguramente se sintió incapaz de sacar mayor partido y que utilizó no sólo para etiquetar sus obras futuras sino también para modificar las anteriores intemporalizándolas. Porque en efecto gráficamente las historias de Tintin son intemporales. Difícil es averiguar a simple vista cuál de ellas precede a las demás. Incluso se les han añadido detalles que vienen a confundir conscientemente la cronología, como la inclusión de Hernández y Fernández en la primera viñeta de *Tintin en el Congo,* cuando se supone que aún no habían nacido en la ficción, o como el que puede observarse en la edición francesa de *Los cigarros del Faraón* en cuya página 15 un árabe muestra a Tintin un ejemplar del álbum *Objetivo: la luna,* obra muy posterior, en lugar del de *Tintin en América* que aparecía en la versión original de 1933 (curiosamente en la edición española el libro que enseña el árabe es *Tintin en el Congo).*

Pero las mutaciones fueron también más allá de lo gráfico y afectaron a menudo a las ideas de su autor que no eran sino traducción de un amplio sector de la conciencia popular de su tiempo impulsada por las circunstancias ambientales. Ya de entrada Hergé renunció en su totalidad a la panfletaria aventura de *Tintin en el país de los Soviets,* que fue, a pesar de su tendenciosidad, la que lanzó al héroe por el camino de la popularidad y de la fama. En otros álbumes se sustituyeron ciertos personajes negros por blancos —al parecer como condición, paladinamente acatada, para ser publicados en los Estados Unidos—, se cambió el lenguaje de las gentes de color o se convirtió un asunto de espionaje en la

Palestina ocupada por los ingleses, por la rivalidad de dos emires árabes. Modificaciones todas quizá encaminadas a poner al día las situaciones, que en todo caso, aún las nuevas, habrán de quedar anticuadas por el transcurso del tiempo, a concordarlas con esa cambiante y progresiva conciencia popular, pero que en definitiva ocultan la trayectoria artística de su autor e impiden relacionar la obra con las circunstancias que la originaron.

Es ahora cuando quienes leyeron en su infancia las aventuras de Tintin en su versión definitiva, en el último estilo Hergé, han llegado a la edad de revivir sus recuerdos y sus ilusiones de adolescencia. Es ahora cuando el estilo Hergé ha revivido a su vez, se ha actualizado a través de esos recuerdos y ha influido, aunque no sea decisivamente, en los jóvenes historietistas que idolatraron a Hergé o a Tintin. Es ahora cuando se ha acuñado la expresión "línea clara" como equívoca referencia a la influencia gráfica del estilo Hergé. Pero no debe olvidarse que sólo una pequeña parte de los actuales cultores de la línea clara han caído bajo el influjo de Hergé y de Tintin. En otros muchos la linealidad del trazo, la geometrización, el detalle de los fondos, la esencialidad de la línea, como elementos que se presentan juntos o separados, son consecuencia de influencias ajenas a Hergé, provenientes a veces de campos artísticos distintos de la historieta, del mismo modo que Hergé ha ejercido su ascendiente sobre algunos dibujantes no afiliados a la línea clara. Porque la línea clara no es sino un modo de dibujar y de narrar con imágenes casi tan viejo como el mundo, que plasmaron en el siglo XVI antes de Cristo las pinturas egipcias y la escritura jeroglífica. Quizá por eso Hergé, Jacobs y Martin no pudieron sustraerse al hechizo del antiguo Egipto cuyo arte supieron captar magistralmente con esa línea clara, como telón de fondo de alguna de las aventuras de sus mejores héroes.



En *(A Suivre)* spécial Hergé

LA FUNCION DE LOS PERSONAJES SECUNDARIOS: EL CAPITAN HADDOCK

por Manuel MUÑOZ ZIELINSKI

Los elementos narrativos del cómic comienzan a perfilarse en los años veinte en las series americanas. El esquema, muy sencillo es tomado de la novela por entregas y de los seriales del cine. Tom Mix, sobre todo en el segundo y Arsène Lupin en la novela policiaca son dos de los personajes más representativos, cuyas aventuras están estructuradas por entregas. Nos encontramos con dos tipos de aventuras, las llamadas autoconclusivas, en las que el lector se vuelve a encontrar con una serie de elementos que le son familiares: aquellos intrínsecos al protagonista (físico, capacidad intelectual y física, medios a su disposición, etc.), otros propios del serial (ambiente, personajes secundarios y personajes oponentes y eventualmente situación social) y finalmente otros propios del relato en sí (trama argumental-tensión-distensión).

Todo esto hacía que el lector, al comenzar el nuevo relato, se encontrase con un mundo conocido, en que las descripciones se limitaban a los elementos nuevos o a los elementos propios del episodio en cuestión. Así, los pasajes referentes al personaje protagonista sirven para engrandecer su figura y mitificarla, al igual que los correspondientes a todos los elementos ya conocidos.

El cómic, no hace más que recoger esta técnica narrativa y reproducirla adaptándola a su sistema de difusión. Las tiras, por consecuente no pueden tener los mismos elementos que las páginas o los álbumes. En cada manifestación del cómic el tratamiento del relato recibe un lenguaje diferente. La presentación de la trama narrativa, de los personajes y de la consecución de la aventura es mucho más elíptica en las tiras que en la página o en el álbum. Y esto redunda en la presentación de los personajes.

Desde los principios los creadores de cómics se han visto en la necesidad de rodear a los protagonistas de personajes que cobran una importancia dentro de la serie, según su frecuencia y la importancia de su aparición. Pero nunca llegan a ser protagonistas. Sus actos pueden ser

más aplaudibles o más condenables que los del protagonista pero siempre se nos dará un elemento definitorio del secundario que le relegará a ese eterno segundo puesto. Así en Flash Gordon, Zarkov, el gran sabio será el elemento motivador de numerosas aventuras, o incluso el que dé la clave para resolver una situación, pero su trabajo se ve siempre vinculado a la actuación de Flash.

Esto es más claramente visible en el cómic de creación francófona. Tanto los belgas como los franceses, han rodeado siempre a sus protagonistas de una serie de personajes que incluso llegan a eclipsar, por su personalidad impactante, a la del protagonista, pero relegados por esos defectillos a segundo plano. El caso más palpable es el del teniente Tuckson, Sonny para los amigos, de la serie Buck Danny de Charlier y Hubinon. Buck Danny viene a ser como la alternativa a Steve Canyon, existiendo un militarismo exarcerbado en toda la serie, militarismo muy apreciado por Charlier, dicho sea de paso.

Este personaje, Sonny, es el eterno segundón, el que siempre sufre las peores desgracias como caerse dentro de una charca de cerdos, ser estafado por vendedores desaprensivos, y un largo etcétera. Sin embargo, este personaje llega a tener momentos brillantes de imaginación y de iniciativa. Frecuentemente las soluciones ante una situación desesperada provienen de él.

Otro caso parecido ocurre en otra serie de Charlier, esta vez con Tijé y Uderzo, *Michel Tanguy*. Dos aviadores que propugnan por todo el mundo la calidad y categoría del ejército del aire francés y de la industria aeronáutica francesa. Laverdure es una clara proyección de Sonny Tuckson. Otro gran personaje es Mac Clure en la serie Blueberry, cuyas funciones siguen un esquema idéntico, lo que es normal teniendo en cuenta que todos estos personajes tienen el mismo padre: Charlier.

También queda claro en la serie Asterix el Galo, que las funciones narrativas de Obelix están relegadas totalmente a la AMBIGUEDAD. El simpático comilón de jabalíes, cumple esta misma función de eterno secundario con efímeras intervenciones geniales.

El elemento común a todos ellos es la demostración continua de una humanidad generosa y precipitada, un tanto irreflexiva. Son personajes un tanto primarios en sus reacciones, hasta tal punto que se podría decir que son niños grandes que han crecido sin que ellos lo deseasen. Estas posturas evidentemente dan un toque de humanidad

a las series y redundan en la figura del protagonista. A éste no le pueden ocurrir esas pequeñas desgracias que les ocurren a sus amigos, creándose un vínculo de protección paternal, pero también ocurre que esos defectos de los secundarios aumentan la categoría de la figura protagonista, eximiéndole de errores que él no habría hecho nunca.

Creo poder afirmar que, de alguna manera, todos estos personajes que he mencionado, y muchos más, son una imitación del principal secundario de la serie Tintin, por lo menos de la segunda fase, desde la postguerra: EL CAPITAN HADDOCK.

De todos los personajes secundarios que se han creado en el cómic de expresión francesa, el capitán es el que más personalidad posee. Su existencia se justifica por la necesidad de dotar a Tintin de un compañero que pueda estar a su altura si es necesario. Antes del capitán, Tintin tenía ya un compañero, Milu, pero la progresiva maduración de Hergé como dibujante y como narrador, convierte al perro en un personaje poco creíble, por su dudosa ambivalencia. Un perro que habla con su dueño resulta bastante ingenuo, aunque sus mensajes pocas veces lleguen a ser una auténtica conversación.

Desde el punto de vista de la catalogación, Milu es un secundario pasivo, puesto que al tratarse de una serie no-animalística, sus actuaciones se encuentran un tanto desplazadas y se nos remite a la única aventura animalística creada por Hergé: Popol y Virginia. Por lógica, la actuación de un animal es más limitada que la de una persona. Así pues Milu se quedaba insuficiente.

Tenemos también a los Dupondt, o Hernández y Fernández. Estos detectives aparecen desde el principio como la sublimación de la torpeza y de la inutilidad. Son personajes necesarios a cualquier aventura de la serie para dar el toque hilarante. La personalidad de estos secundarios está tan claramente definida desde sus primeras apariciones que resulta prácticamente imposible reconvertirlos en personajes más coherentes. Así pues, tampoco pueden llenar el papel de grandes secundarios.

Era necesario crear un personaje que pudiese encontrarse al mismo nivel humano que Tintin, un personaje con un físico claramente reconocible en la primera aparición y que, de alguna manera, completase la imagen del protagonista. Lo más sencillo era crearlo, haciéndole aparecer en alguna aventura como deudor, en algún nivel, hacia el protago-

nista. Aquí se nos hace necesario hacer una pequeña catalogación.

Tantó en cine como en literatura y en cómic, las vinculaciones de los secundarios con respecto a los protagonistas quedan establecidas por razones que se justifican.

El secundario es:

– Padre, hermano, hijo, nieto del protagonista, en cuyo caso existe una vinculación sentimental directa. En este supuesto, el secundario debe estar dotado de una carga sicológica bien definida; es preferible que el orden de vinculación sea de menor a mayor. En el caso de que ocurra lo contrario el personaje de mayor edad, debe de haber sido rescatado por el protagonista en algún momento crucial. Incluso este rescate puede haber sido el tema central de alguna aventura. Por ejemplo, en la serie "Ric Hochet" el padre del protagonista aparece mezclado con una banda de delincuentes. Esta actividad dudosa del padre será el "leit-motiv" de diversos encuentros entre el protagonista y el secundario. En cualquier caso, esa actividad del padre se ve justificada por un motivo noble (la educación del hijo).

Por otro lado, esta relación es poco frecuente puesto que corre peligro el concepto mismo de la célula familiar, y también se hace poco creíble que una familia con padres e hijos se pase la vida de aventura en aventura, sin quedar establecida la actividad cotidiana de los niños (asistencia al colegio, juegos cotidianos, vida diaria).

– Tutor. Este supuesto es mucho más sugerente puesto que permite muchas más variaciones narrativas, y la imagen del acogido aparece como más independiente. El modelo de referencia más claro puede ser Oliver Twist. En las apariciones más frecuentes el tutor es el protagonista, y el acogido es el secundario. Podemos pensar en Pompon y Teddy de Funcken o Lefranc y Jean-Jean de J. Martin.

– Amigo. Dentro del abanico de posibilidades que brinda la amistad, el caso más frecuente es la vinculación por deuda moral o de honor. El protagonista ha salvado física o moralmente de algún peligro al secundario, estableciéndose la relación sentimental de agradecimiento o endeudamiento. Este supuesto está lleno de posibilidades ya que el origen dudoso del secundario, como ya hemos dicho, puede dar pie a reacciones y actuaciones inesperadas del secundario.

Otra relación amistosa, es la profesional. Tanto el protagonista como el secundario trabajan en el mismo terreno profesional, y la coti-

dianeidad les crea un vínculo, diferente éste de la amistad y más cercano al compañerismo. El concepto profesión puede ser aceptado de una manera muy amplia, ya que no forzosamente debe explicitarse sino que puede ser una misión encomendada o la necesidad de que ambos trabajen en un mismo asunto o se ven, por los avatares de la aventura, reunidos casualmente en un episodio, y se crea una relación que ya se hace continua en las aventuras siguientes de la serie.

Este es el tipo de relación más frecuente en la narrativa de los tebeos. Así, podemos recordar los amigos de Buck Danny, los de Blueberry, Blake y Mortimer, y por supuesto los amigos de Tintin.

La relación vinculante del capitán Haddock hacia Tintin surge inicialmente por una cierta gratitud. Al aparecer el capitán, éste se halla en una situación moral y física desastrosa. Totalmente alcoholizado, es incapaz de tomar la menor iniciativa y es manejado continuamente por su segundo, el que aparecerá repetidas veces como oponente, Allan. Esta primera imagen del capitán va a crear las continuas ambigüedades de su personalidad y es la clave de sus intervenciones más hilarantes.

El juego continuo de la vinculación del capitán hacia cualquier tipo de bebida alcohólica, es un recurso convertido en estereotipo en Hergé. Pero el capitán no es sólo un alcohólico ocasional sino también una persona bonachona e impulsiva que produce el mecanismo, a veces, de la partida hacia la aventura. Cualquier pequeño desastre en su vida tranquila y hogareña puede hacerle decidirse por el viaje. A lo largo de toda la serie, su vinculación hacia el protagonista, Tintin, se va desplazando desde el reconocimiento y la amistad hacia una curiosa simbiosis entre ambos, un cierto amor hacia la aventura, que motivará que ya no se cuestione la vinculación inicial. Tintin, Haddock y Milu forman un grupo cerrado convirtiéndose en un mismo ente representativo: el elemento protagonista.

Sin embargo, por la necesidad de mantener el status de personaje protagonista a Tintin, Haddock se ve condenado a desarrollar en ciertos momentos, acciones que le desmitifican y lo relegan a un segundo plano. Estas diferentes funciones son necesarias por alguna razón justificada. En unos casos se justifica por la ausencia de elementos propios a la aventura y la obligatoriedad de rellenar páginas con chistes o situaciones cómicas, otras veces el capitán resuelve humorísticamente una situación que se había vuelto tensa en exceso. Finalmente el capitán

cumple las funciones que también tienen los Dupondt: a través de una situación cómica desencadenada por el personaje, se llega a una situación tensa o a obtener un elemento de información importante para el desarrollo de la aventura. Quizá sea éste el aspecto de las funciones del capitán que más ha sido copiado por los siguientes dibujantes y guionistas.

De alguna manera, el capitán tiene diversas funciones necesarias. No hay que olvidar que Hergé buscaba ofrecer aventuras que resultasen simpáticas y polivalentes para cualquier edad. Así, al establecer un tipo de protagonista más bien tradicional, con un retrato bien estereotipado, ha dotado a los secundarios, sobre todo al capitán Haddock, de la movilidad suficiente para que sea siempre sorpresivo o sorprendente.

Estas funciones pueden ser clasificadas en dos grandes apartados según su finalidad dentro del relato:

– Las positivas, es decir, aquellas que por su contenido o por su desenlace favorecen el transcurrir de la aventura técnica o narrativamente.

– Las negativas, es decir, aquellas que por su contenido contribuyen a crear alguna dificultad en el desarrollo de la acción o que entorpecen la acción del protagonista.

Una catalogación exhaustiva de todas las intervenciones del capitán podría suponer una lista demasiado larga para el presente trabajo, así pues, preferimos referirnos a algunas en concreto.

– La primera aparición del capitán en el Cangrejo de las Pinzas de Oro puede ser considerada de carácter negativo y, a lo largo de la aventura, sus intervenciones llegan a ser irritantes. Es tal el cúmulo de torpezas y desastres que desarrolla que el protagonista llega a tener que crearse casi un segundo frente de lucha: la excesiva tendencia al alcohol y sus consecuencias. Tintin es agredido físicamente por el capitán tres veces, el capitán produce complicaciones por su estado de embriaguez otras tres veces, y también produce tres situaciones cómicas por su naturaleza precipitada e ingenua. En esta aventura el capitán resulta casi una carga inútil pero en la aventura siguiente resulta un personaje útil por su categoría de capitán de marina mercante. El es designado para mandar el barco que ha de buscar el meteorito en los mares polares. Aquí nos parece completado el retrato del capitán puesto que, al tener una responsabilidad importante dentro de la trama de la aventura,

no puede mostrarse con sus recursos anteriores. Su dependencia del alcohol se ve relegada a la anécdota o al chiste de relleno y las situaciones cómicas provocadas por él provienen de su naturaleza impulsiva. Por lo demás en esta segunda aventura le demuestra poder estar a la altura del protagonista en diferentes ocasiones.

Si bien hasta aquí el capitán sólo ha hecho su presentación en todas sus facetas, en la siguiente aventura se convierte en un "Haddock superstar". La gran aventura marina de la serie está protagonizada prácticamente por el capitán, y en ella se combinan todas sus funciones y sus estereotipos. Las catorce páginas en las que el capitán, en una increíble simbiosis, relata las aventuras de su antepasado, resultan totalmente definitorias del personaje. Nos encontramos en primer lugar con una situación extrema de exaltación emocional, desciende a un estado normal, y después, a causa del vino que va tomando, va acalorándose en el relato culminando la trama en una situación descabelladamente cómica. Después las diferentes apariciones del capitán van desde la utilidad hasta el recurso al estereotipo ya marcado. En la segunda parte, *El tesoro de Rackham el Rojo,* el capitán tiene intervenciones más afortunadas y en definitiva, forma ya ese bloque compacto con Tintin que será constante hasta el último álbum de la serie.

Este tipo de análisis se puede hacer monótono pues las funciones del capitán se convierten ya, a partir de esta aventura, en continuas y son utilizadas por Hergé a la conveniencia de la aventura. Es preciso resaltar que el nivel de protagonismo del capitán va en alteración a lo largo de las aventuras sucesivas. Si no tenemos en cuenta la breve aparición del personaje en *En el país del oro negro,* tenemos:

Las 7 bolas y *El templo del Sol,* función cómica
La luna 1 y 2, función alternativa
El asunto Tornasol, función secundaria clásica
Coke en Stoke, función de coprotagonista con los tics propios del personaje: alcohol, precipitación, torpeza, etc.
Tintin en el Tibet, función de coprotagonista con idéntico sentido que en la anterior.
Las joyas de la Castafiore, función de protagonista víctima.
Vuelo 714, función cómica y alternativa.
Los Pícaros, función protagonista, quedando más evidenciado que el titular.

Observamos en este esquema lo que podríamos llamar como la "ine-

vitable ascensión del capitán Haddock". Con el paso del tiempo su presencia se hace más necesaria en la serie, cobrando un papel de protagonista de hecho y de derecho en las últimas aventuras. En éstas el profesor Tornasol y la Castafiore alternan con él en el nivel de significación narrativa, pero su presencia es defintiva siempre para la consecución de la aventura.

Piénsese, por ejemplo, en el desglose de torpezas que demuestran todos los personajes en *Vuelo 714.* En este álbum Hergé descargó de un gran peso al capitán relegando las funciones cómicas a todos los personajes, y casi a un segundo plano al protagonista. Tintin se pasa la mitad del tiempo cuidando de su perro y sus intervenciones son más bien pasivas, hasta el punto de que es necesaria la intervención de un personaje ajeno a la serie para concluir la aventura de una manera un tanto precipitada.

Esta anulación del protagonista se inicia en *Las joyas de la Castafiore* y culmina con el extraño y duramente criticado comportamiento del protagonista en *Los Pícaros,* quien, inesperadamente, renuncia a la aventura dejando que sea el capitán y el profesor quienes se lancen al mundo. Por otro lado, los elementos que conducen el relato en esa aventura tampoco son protagonizados por Tintin sino que se queda al margen dejándose llevar por los acontecimientos.

En definitiva, desde la aparición del capitán hay una disipación de protagonista que se vuelca en beneficio del capitán y del profesor. Ocasionalmente otros personajes como Alcázar o la Castafiore dirigen la trama y todo ello redunda en la multiplicación de sus funciones.

BON! EH BIEN TINTIN, C'EST MOI !

Cestac en *(A Suivre)* spécial Hergé

LA INTRINCADA INTRIGA DE LAS JOYAS INTRINSECAS O LA CASTA-FLOR DES-HOJADA

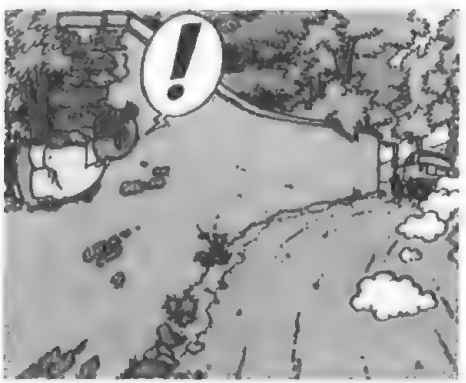
por Antonio ALTARRIBA

PREAMBULOS Y JUSTIFICACIONES

Será difícil —me digo— evitar ese tufillo a oportunismo que desprende la numerosa bibliografía brotando en torno al cadáver de Hergé. La cruz sobre la tumba del autor y la raya al final de la obra parecen ser garantías para hundir ya con tranquilidad el bisturí crítico en la vida y sobre todo en la obra de quien, a todas luces —se incluyen fulgores, deslumbrones y algún que otro apagón—, lleva camino de pasar a la Historia como el padre de Tintin. Este suele ser el momento en el que cada cual —muchos por lo menos— tira hacia a su lado, arrima el ascua, barre para casa, saca tajada, en definitiva, da rienda suelta a sus tendencias digestivas. Este suele ser también el momento en el que, con un regüeldo grandilocuente y satisfecho, se aserta, se establece, se fija, se dictamina, se da veredictos, se ponen notas, se define definitivamente, se inventan epitafios, se cuelga el marco de la esquela. La crítica refuerza así esa imagen encerrada en la estricta levita y clavada en la chistera de las ocasiones con la que suele ser percibida por el público y por buena parte del sector creativo. Su afición al rigor mortis, a lanzarse sobre las creaciones que han dejado de patalear la asocia con los martillazos en el ataúd, los responsos y otras pompas fúnebres. Sin embargo los nuevos planteamientos críticos —por lo menos en otros campos creativos— han dejado ya de ir detrás para preceder, que es lo suyo; la nueva crítica ha abandonado sus tendencias necrofílicas sustituyéndolas por un vital interés por los balbuceos, los primeros pasos, las nuevas experiencias; ha cambiado su función de carroñero por la de germen. Ya no fabrica lápidas sino resortes, no cosecha sino que abona el terreno, no dictamina sino que indaga. No pretende ya calificar ni descalificar ni tiene vocación de guía turística: esto se recomienda y esto otro se rechaza (excesivo olor a comercialización e industria). No aspira a la

censura afirmando: esto es bueno porque narra, esto es malo porque describe o al revés o cualquier otra argumentación en este sentido. Pretende únicamente tener en cuenta posibilidades expresivas, busca virtualidades, abre caminos a la innovación y no ancla en la tradición de la que sí se sirve. Abre vías a la comunicación –puede ésta ser narrativa o descriptiva, con nexos lógicos o asociativos o utilizar cualquier otro sistema– que, si no quiere caer en el anquilosamiento, la repetición, la obsolescencia, necesita de nuevas fórmulas. Naturalmente la comunicación puede convertirse en ruido y en ese caso habrá que averiguar si ello es debido a un defectuoso manejo de los recursos expresivos o a los hábitos del público que le impiden captar la innovación propuesta. Si esto no se tiene en cuenta se está negando las vanguardias y construyendo un muro contra el futuro. Por ello la crítica parece decidida a situarse en el terreno del borboteo, de la inquietud, de la puesta en cuestión.

Esta es, a mi modo de ver, la actitud con la que la tarea crítica debe abordarse también dentro del cómic y por ello, a pesar de lo que pueda sugerir un trabajo dedicado a Hergé, éste que aquí se presenta quiere desligarse de advocaciones, homenajes y tributos. No se trata por lo tanto de entrar en la cuestión de si el espíritu de Hergé se rotula con línea clara, arde en el infierno de los reaccionarios, deambula en el limbo de los boys-scouts o anida en la peana de los genios. Desvelar, por el contrario, descubrir alguna lección, intentar aprender será el objetivo.



PRESENTACION, RESUMEN Y PUNTOS DE REFERENCIA

Puesto que de preámbulos vamos, también convendrá tropezar en la justificación de la elección del álbum que se pretende analizar. Sí, es cierto, *Las joyas de la Castafiore* es quizá la obra de Hergé más estudiada, reivindicada como original y distinta, que ha sabido reclamar la atención y la tinta de numerosos analistas. Habrá que suponer por lo tanto que la creación es poliédrica y que se entrega sin pudor a las miradas más múltiples, que la obra es abierta —Umberto, a cabalgar de nuevo– y que, en caso contrario, se descerroja. De acuerdo con este supuesto y como prevención, el que redacta se atrinchera detrás de su

óptica y, consciente de que sólo aporta un punto –el de su vista– en la irresistible y *clara* línea ascensional de Monsieur Rémi, Georges, se zambulle.

Y para abandonar la disquisición carguemos con el lastre de algunos datos concretos: *Las joyas de la Castafiore* ven la luz en la revista belga *Tintin* a partir del 4 de julio de 1961 y en Francia en la publicación de mismo título a partir del 20 del mencionado mes de julio y conocen las tapas duras del álbum en 1963 gracias a Casterman.

Sería conveniente una lectura directa de dicho álbum para tener claras las referencias que aquí van a hacerse pero como no se puede pedir todo, a resumir.

El libro se inicia con un paseo campestre de Tintin, Haddock y Milu. En estas primeras páginas (de la 1 a la 4) los protagonistas, a través de Miarka, toman contacto con un campamento de gitanos. Allí el lector recibe un primer toque de atención. Una gitana lee en la mano de Haddock los problemas que se avecinan: una dama va a visitarle, las joyas de esta dama desaparecerán y él tendrá un nuevo coche. La visita al campamento de los gitanos se termina con una nueva manifestación de ese gran corazón que se esconde tras el ancla del jersey del rudo capitán quien ofrece a los presentes el prado de Moulinsart en lugar del vertedero en el que están instalados.

La ficción procura cumplir con sus oráculos así que, de vuelta a Moulinsart, un telegrama anuncia la inminente llegada de una dama de todos bien conocida. Al grito de "sálvese quien pueda" el capitán decide no afrontar el ciclón Castafiore y abandonar el barco. Pero la escalinata del castillo, en rebeldía a lo largo de toda la historia, le opone una escalera rota. Este obstáculo es suficiente para anclar a Haddock en un esguince. Solamente Hergé hubiera podido evitar al capitán el encuentro con Bianca Castafiore y ¿por qué iba a hacerlo si el guión exigía su presencia? Así pues el ruiseñor milanés desembarca en Moulinsart con su séquito: la criada Irma, el pianista Wagner, los regalos (uno de sus discos, el Fausto de Gounod que contiene el aria de las joyas, para Tintin y el loro Coco para Haddock), las joyas y también unos merodeadores que parecen seguirla con oscuras intenciones.

Y, si los que no están invitados como la Castafiore no se privan ¿por qué iban a hacerlo los gitanos? Todos se instalan, también el suspense. Los merodeadores llegados con la Castafiore insisten en su actitud sos-

pechosa, Wagner, el pianista, presta excesiva atención al lugar donde la prima donna oculta las joyas, la Castafiore despierta a todo el castillo gritando haber visto un monstruo y escuchado un grito y pasos en el desván. Al día siguiente Tintin descubre unas huellas al lado de una hiedra que trepa por los muros del castillo, le salpica una piedra que le ha tirado Mateo, uno de los gitanos, y se da cuenta de que hay barro en las suelas de Wagner.

Arrellanados en Moulinsart, en la sospecha y la multiplicidad de indicios, asistimos a la visita de los periodistas de *Paris Flash* quienes, por una serie de malentendidos –la tapia auricular del profesor Tornasol contribuye–, concluyen en un próximo matrimonio Castafiore-Haddock. La publicación de la noticia desencadena una avalancha de felicitaciones que sume al capitán en la más total desesperación.

La televisión entra también en juego llegando a Moulinsart con la intención de grabar un programa con la Castafiore. Aprovechando la confusión, uno de los merodeadores se introduce en el castillo, se produce un apagón, la huida del sospechoso y la Castafiore denuncia la desaparición de sus joyas.

A lo largo de todas estas peripecias el lector ha tenido la oportunidad de confirmar sus sospechas sobre Wagner y Mateo y llega a la encuesta de los F-Hernández cargado de interrogantes. Interrogantes que quedan en suspenso cuando la Castafiore descubre sus joyas en el nuevo lugar en el que las había escondido. Pero por lo menos una respuesta no tarda en llegar y la trae el *Tempo di Roma,* una publicación italiana que la Castafiore aborrece. Los merodeadores resultan ser reporteros que, sabiéndose rechazados por el ruiseñor milanés, han obtenido un reportaje a pesar de la diva.

Cuando las sospechas que flotan sobre varios personajes parecen diluirse, desaparece la más preciosa joya de la Castafiore: la esmeralda que le regaló el marajá del Gopal. Nueva encuesta de F-Hernández que concluye con la orden de busca y captura de los desaparecidos gitanos quienes habrían robado la esmeralda valiéndose de un mono amaestrado. La tesis F-Hernández no convence a Tintin quien, por otra parte, descubre una grabadora sustituyendo a Wagner en sus ejercicios de piano. Wagner se explica: sólo es un jugador que apuesta a los caballos y se vale de esa estratagema para librarse de la reprimenda de su patrona que le obliga a continuos ejercicios de gamas. Pero Wagner también ha

oído pasos en el desván. La vigilancia de Tintin descubre a una lechuza como responsable de los pasos en el desván. Las pistas despistan y los indicios no desembocan así que la Castafiore abandona Moulinsart precisamente cuando Haddock ya puede andar, recuperado de su esguince.

¿Será el de la esmeralda el único misterio que quede sin resolver por Tintin? Naturalmente no. Un recorte de periódico que habla de la genial interpretación de "la Gazza ladra" de Rossini realizada por la Castafiore ya incorporada a la Scala de Milán, le enciende todas las bombillas. ¡Gazza ladra o urraca ladrona! Un equipo de escalada, subir al nido y... ¡la esmeralda! Breve lección ornitológica: la urraca se siente atraída por todo lo que brilla y suele llevárselo al nido. Asunto resuelto y álbum terminado.

La originalidad de este álbum de Hergé puede deducirse ya de una lectura del resumen que acaba de hacerse. *Las joyas de la Castafiore* es un episodio de interior. Al contrario que en las otras aventuras de Tintin, en este caso no salimos de Moulinsart. Normalmente la narración se inicia con el pretexto que obliga a hacer las maletas o a salir con lo puesto hacia los lugares exóticos en donde crece la aventura. Aquí Hergé se complace en describirnos ese espacio elidido en donde el guerrero reposa. Se nos ofrece ese tiempo testarudamente ignorado entre lomo y lomo de cada álbum, el tiempo de lo cotidiano, de lo banal, el tiempo muerto.

Haddock y Tintin muy significativamente comienzan este álbum *volviendo,* tras el paseo en el que se encuentran con los gitanos, en lugar de saliendo. Entran en el castillo para mantenerse obcecadamente dentro del mismo. Los protagonistas no parten hacia la resolución sino que se quedan a sufrir la complicación. Moulinsart pasa de emisor a receptor, de punto desde el que se incide en la acción a foco hacia donde convergen los incidentes. El mundo tintiniano cambia de órbita, deja de girar en torno a una realidad conflictiva para convertirse en estático centro de gravedad. Al contrario que en los otros episodios de la serie, los protagonistas están a la defensiva. No persiguen lo extraordinario sino que, atrincherados en lo cotidiano, intentan desalojarlo o, mejor dicho, desenmascararlo porque, de hecho, aquí lo extraordinario no da señales de vida. De la aventura aparece tan sólo el disfraz, los síntomas pero la aventura propiamente dicha –al igual que la esmeralda del marajá de Gopal– brilla por/para su ausencia. La aventura –si de aventura puede hablarse– consiste en quitarle el antifaz a lo sospecho-

so, a lo inquietante para descubrir detrás lo cotidiano que es lo único que acontece. Desde el punto de vista de la acción no ocurre nada. Es por lo tanto una aventura en batín y con zapatillas, es la aventura de andar por casa.

TINTIN SE VA AL SEGUNDO PLANO

En estas circunstancias en las que el mundo ya no se presenta como obstáculo ni como objetivo, el protagonismo de Tintin se desmorona. Tintin, quizá más que ningún otro héroe, se define por la acción. Tintin es fundamentalmente un desactivador de amenazas, no tanto un carácter como una palanca, una capacidad de enfrentamiento, una firme resistencia. Decisión, valentía, perspicacia para desvelar misterios, agilidad, fuerza –sin entrar en el análisis ideológico de contra quién ejerce estas capacidades–, constituyen las indiscutibles características de Tintin, un personaje que se define a partir del oponente, del contratiempo. Más que un protagonista con existencia, Tintin nace de la exigencia, de la exigencia de resolución. En el principio es el complot, las intrigas y después, para combatirlas y resolverlas, Tintin. No es de extrañar por lo tanto que en *Las joyas de la Castafiore* Tintin pase a un segundo plano. Este episodio no necesita el bagaje del héroe que enmohece en la cotidianeidad, no se exige aquí ese agotamiento, ese sudor provocado por las dificultades surgiendo una detrás de otra y que Tintin en otros episodios suministra tan generosamente.

En esta obra el protagonismo está muy compartido. Los personajes son numerosos, 27 de ellos tienen voz y por lo menos 23 tienen relevancia puesto que mueven algún engranaje de la acción o de la apariencia de acción. Tintin, relegado, se entrega aquí a la pasividad y atraviesa las viñetas preso del asombro. En este episodio, aún más que en los otros, es víctima de la sorpresa y, tanto ante las situaciones de humor como ante las alarmas, parece condenado al punto de admiración o de interrogación como única respuesta.

El protagonismo, aunque –como se ha dicho– muy compartido, recae fundamentalmente sobre la pareja Haddock-Castafiore. Ella pone las joyas y la histeria que crispa los indicios y él sufre la acción de una manera sintomática, podríamos incluso decir que, en alguna medida,

El sufrido capitán

Haddock encarna la acción. El capitán recoge simbólicamente en su propia carne el anquilosamiento de la acción. Desde la página 8 a la 54 permanece inmovilizado y desde la 20 supeditado al carrito de ruedas –el nuevo coche anunciado por la gitana–. Nada ocurre y Haddock no se desplaza; la parálisis flota en el ambiente y, a pesar de las continuas sospechas, se gira en redondo. En este sentido resulta también particularmente revelador que el capitán se despoje de su uniforme de aventurero. Curiosamente, tras una observación de la Castafiore, Haddock abandona su aspecto marinero y de la página 26 a la 57 se exhibe con traje, corbata y cuidadosamente peinado a raya. El peso de la (in)acción también recae sobre sus espaldas en tanto que es presentado como depositario de las notificaciones y de las advertencias premonitorias. Más que a Tintin, los personajes se dirigen al capitán, sumido a lo largo de todo el álbum entre el loro y el teléfono. A él le vaticina la gitana la desaparición de las joyas, a él se dirigen tanto Néstor como la policía para advertirle de los problemas que la instalación de los gitanos puede acarrear –contra-oráculo payo que viene a equilibrar el de la gitana–. Recibe también el telegrama de la Castafiore que anuncia su inevitable visita, incluso la escalera, haciendo tropezar a Néstor y al profesor Tornasol, parece advertirle de los peligros que encierra. Pero Haddock hace caso omiso o no tiene en cuenta estos toques de atención. Como buen aventurero no aprende la lección –la aventura no se emprende nunca desde el conocimiento–, la caída en la escalera con la que se cierra el álbum confirma esta actitud.

Sin aventura, sin exteriores, la trama se nutre de la capacidad de acogida de Moulinsart que se convierte en una recepción permanente. El castillo abre sus puertas y tranforma a sus habitantes, de huéspedes en el extranjero que son habitualmente, en anfitriones. El libro se inicia de hecho con dos invitaciones, una, realmente cursada, a los gitanos y otra impuesta por la Castafiore. A partir de aquí hasta un total de 14 visitas, sin contar la constante presencia de los merodeadores, son admitidas en Moulinsart. Pero el mundo entra y hasta podríamos decir que invade este recinto sirviéndose de los medios de comunicación. En 13 ocasiones se habla por teléfono, 4 veces se recibe el correo y 3 la prensa, a lo que hay que añadir el sistema de televisión inventado por Tornasol que también aporta información del exterior. Hoddock es también el destinatario de la mayor parte de los mensajes confirmando así el protagonismo al que hacíamos referencia.

Las joyas de la Castafiore se construye por lo tanto a contrapelo del resto de las aventuras de Tintin, oponiendo a la aventura lo cotidiano, y a la excursión la recepción. Esta voluntad de crear en oposición a las expectativas y a los hábitos heredados genera dos tiempos dentro del relato. Por una parte el tiempo de la tensión, inoculado en pequeñas pero eficaces dosis y que se encarga de introducir el suspense. En cuanto que aspira al desenlace, es un tiempo lineal. Apoya, incluso excita el interés del lector al que le hace creer que aquí está pasando algo y desear que llegue por fin el fin, aclarador de todos los misterios. Por otra parte está el tiempo de lo cotidiano que no mira hacia adelante sino que se complace en sí mismo, no aspira a la resolución sino a la iteración. Es un tiempo circular hecho de repetir los mismos gestos, las mismas situaciones y, claro está, en lugar de provocar tensión, distiende por medio del humor.

LAS INYECCIONES PARA SUBIR LA TENSION

Introducido de manera aurocular al principio del libro por medio de la gitana, el tiempo de la tensión se presenta a través de pequeños toques de atención que hacen temer por la despreocupada tranquilidad de los habitantes de Moulinsart y obligan a pensar que una o varias amenazas acechan.

Conforme se avanza en la lectura se van configurando una serie de misterios. En las 16 primeras páginas se construye ya el ambiente de sospecha y recelo sustentado por 4 focos fundamentales. Esta atmósfera de desconfianza y de prevención viene suscitada, más que por hechos, por actitudes que son presentadas como poco ortodoxas y que llevan a leer el álbum con la certeza de que en cualquier momento algo puede ocurrir.

El primer núcleo de sospecha lo constituyen los gitanos quienes ya en las primeras páginas son presentados con sus particulares y nómadas formas de vida. Uno de ellos, Mateo, demuestra en la página 4 una cierta virulencia contra los payos que se ratifica en el momento de instalarse en Moulinsart (página 13) y se confirma en la página 16 cuando tira una piedra que salpica a Tintin. Por si esto fuera poco y tal y como ya hemos adelantado, la sociedad paya se encarga de adoptar también

tono de oráculo y, como si quisiera contrarrestar las premoniciones de la gitana que ha anunciado la llegada de una dama y la desaparición de sus joyas, habla por boca de Néstor y de la policía para prevenir a Haddock contra los gitanos. La última viñeta de la página 25 nos presenta a la gitanilla Miarka en posesión de las tijeras que le han desaparecido a Irma en un intento más de centrar nuestras sospechas sobre el campamento gitano. Con prácticamente 6 viñetas (la 6.ª de la página 4, la 5.ª de la página 12, la 5.ª y la 8.ª de la página 13, la 14.ª de la 16 y la última de la 25) Hergé fija un punto de tensión, un foco de sospechas y crea en el lector unas vagas expectativas dispuestas a concretarse en cuanto cualquier acontecimiento se produzca.

El segundo núcleo de sospechas lo constituyen los merodeadores que llegan con la Castafiore (última viñeta de la página 9) y que terminan su intervención en la página 35 (5 primeras viñetas) con el apagón y la huida en el momento en el que la televisión graba en Moulinsart. Los mismos merodeadores son sorprendidos por Milu en el jardín de Moulinsart y perseguidos por Tintin en las 3 últimas viñetas de la página 13 y las 3 primeras de la 14. Están al acecho en la última viñeta de la página 19 y la penúltima de la 20 para ser puestos cómicamente en fuga por un enjambre de avispas en la viñeta 2.ª de la página 21. Planean y consiguen infiltrarse en Moulinsart en las 2 últimas viñetas de la página 30 y la 1.ª de la 31 y –tal y como se ha dicho– desaparecen definitivamente en la página 35.

El tercer sospechoso es Wagner quien se entera en la 10.ª viñeta de la página 14 del lugar donde la Castafiore oculta las joyas, descubre sus suelas manchadas de barro en la 9.ª viñeta de la página 18, da por teléfono extraños nombres clave en la última de la página 23 y, antes de ser comprobada su inocencia (página 53), es descubierto el truco de la grabadora que le sustituye en sus ejercicios de piano.

Un cuarto foco de misterio lo constituye el monstruo que en la página 15 es descubierto por la Castafiore. Unos ojos brillantes, un grito lúgubre y pasos en el desván caracterizan este nuevo punto de tensión que es confirmado en la 5.ª viñeta de la página 53 por Wagner y descubierto en la página 54 por Tintin: se trata de una lechuza.

Estas luces rojas de alarma que salpican la trama aparecen de forma desperdigada y no son fácilmente agrupables en el momento en el que se presentan. Algunos de estos indicios tardan en adscribirse a los men-

cionados núcleos de sospecha. Las huellas cerca del castillo así como el ruido de la caída en la escalera en el momento de la desaparición de la esmeralda, son indicios que tardan en ser relacionados con el misterio Wagner. Todo ello contribuye a proporcionar esa impresión de asedio que, en realidad, es suministrada en muy pocas viñetas (sumando todos estos momentos de tensión apenas tenemos 4 páginas de las 62 que componen el álbum) y que se encargan de insuflar esa curiosidad que empuja al lector a consumir el episodio con la esperanza de encontrar la clave, de llegar a su resolución.

Este tiempo de la tensión se apoya en la histeria de la Castafiore. Su paranoia crispa todos los indicios puesto que cualquier incidente fuera de lo normal provoca el grito de "¡Cielos, mis joyas!" que, por lo menos en un principio pone en danza a todos los habitantes de Moulinsart. Gracias a ella el lector, aunque desconoce en todo momento *quién* o *por qué* tiene una clara conciencia del *qué*. No se sabe quiénes pueden ser los culpables, se ignoran sus motivaciones, pero se está seguro de que el objeto perseguido son las joyas. La manía persecutoria que padece la diva la convierte, a pesar de que aquí el marino no parece atraído por su canto, en la única sirena: la sirena de alarma.

LA VIDA COTIDIANA DISUELVA LA TENSION

Sobre este tiempo de la tensión que espolea la curiosidad se construye el tiempo de lo cotidiano. Los acicates recibidos por las sospechas desembocan en lo banal. Impulsado por esa mosca que los mencionados misterios ponen tras la oreja del lector, este consume páginas de vida cotidiana. El cebo de lo extraordinario hace recorrer los acontecimientos caseros. Los tiempos fuertes apuntalan los tiempos anémicos en donde no pasa nada. El tirón de la tensión, deseoso de concluir, conduce por un camino que da vueltas en redondo en constante iteración.

Las situaciones se repiten. Ya hemos hablado de las 14 visitas, de las 4 veces que se recibe el correo y de las 13 conversaciones telefónicas con 3 interferencias con la carnicería Sanzot. Todo ello crea una atmósfera de vaivenes y sobre todo de ruidos familiares que transforma Moulinsart en una caja de grillos y de onomatopeyas. 5 DONG (llamada a

Los efectos del psitacismo

la puerta), 9 TRRINNG (teléfono), 15 "Allo, escucho" al descolgar el auricular (fórmula pronunciada 11 veces por el loro, 1 por Haddock y 2 por la Castafiore de quien Coco sin duda la ha aprendido) acompañan las numerosas intromisiones en Moulinsart. Pero esto no es todo. 8 BOUM anuncian las 10 caídas que se producen en las escaleras, 11 " ¡Cielos, mis joyas!" (8 veces a cargo de la Castafiore, 1 de Hoddock y 2 del loro) y 6 "Ah, río al verme tan hermosa en este espejo", inicio del aria de las joyas del Fausto de Gounod se encargan de marcar la obsesiva presencia de la Castafiore. Si a todo ello se añade las 14 viñetas con banda sonora de vocalismos de la prima donna, las 28 de gamas (22 grabadas) de Wagner y la repetida presencia, cuyo papel analizaremos más adelante, de los animales y de los medios de comunicación, tendremos un polifónico y alocado escenario. Ruidos y situaciones que sacan precisamente su carga humorística de la repetición hábilmente administrada por Hergé.

Tan desquiciado batiburrillo de idas, venidas, caídas y ruidos diluye finalmente el tiempo de la tensión. Los misterios se aclaran prácticamente por sí mismos gracias a esta acelerada dinámica de vaivenes. Así ocurre con los merodeadores que tienen un ritmo propio de presentación y de evolución que les lleva desde el sospechoso anonimato al primer plano e incluso a la evidencia de la primera página de una revista. Cuando los 2 merodeadores aparecen por primera vez son dos indistinguibles siluetas en un coche. Aunque de espaldas, algo más se distingue de ellos en la persecución protagonizada por Tintin. En su siguiente acecho el lector tiene ya la oportunidad de distinguir su rostro y pasan ya al descarado primer plano en el momento en el que, aprovechando la llegada de la televisión, uno de ellos se introduce en Moulinsart. El enigma que flota en torno a estos dos personajes se resuelve con la aparición en primera página del *Tempo di Roma* de un reportaje sobre la diva y el papagayo que enfurece a la Castafiore. Eran 2 reporteros.

El resto de los núcleos de sospecha requieren para su aclaración la intervención de Tintin. Pero es un tipo de intervención inhabitual en este protagonista. El asunto Wagner se resuelve cuando, por casualidad, Tintin descubre el truco de la grabadora y le obliga a confesar su afición a las apuestas en las carreras de caballos. Tintin desvela también la identidad de quien pasea por el desván cuando Wagner insiste en este misterio y lo hace en tan sólo 3 viñetas de vigilancia y tensión. Quedan al final una esmeralda realmente desaparecida y unos gitanos oficialmente

acusados. Se resuelve este último embrollo cuando también por casualidad Tintin lee el título de la ópera representada por la Castafiore: "La gazza ladra". Tampoco en este caso el descubrimiento de Tintin se produce a partir de un resorte justiciero que mueva a enderezar al entuerto, a desencadenar un proceso de búsqueda. No hay esfuerzo sino encuentro. No se ponen en funcionamiento los mecanismos de la lógica que de los acontecimientos hacen pistas sino que se está a la espera de que surja el chispazo, la idea. No hay deducción sino asociación.

Efectivamente a lo largo de todo el libro Tintin se tumba en la pasividad y renuncia a su espíritu desvelador. El susceptible muchacho a quien el más mínimo indicio pone en alerta en las otras aventuras aquí se entrega a la manga ancha y al dejar pasar. Sabe que hay unos merodeadores en el castillo porque les ha perseguido, que Wagner es sospechoso porque ha descubierto barro en sus suelas, que Mateo alberga extrañas intenciones puesto que conoce que le ha tirado una piedra y también ha sido testigo de que algo ocurre en el desván. Sin embargo, atrincherado en una inhabitual pereza, abandonado a la abulia, poseído por la molicie y el confort del castillo, se cruza de brazos. Llega incluso a abdicar en F-Hernández (a quienes normalmente precede y contradice en las encuestas) sus capacidades resolutivas. En este sentido Tintin es únicamente el exponente de una característica general de este álbum que lo desvincula e incluso lo opone al resto de la serie. Aquí los personajes carecen de planes. A la hora de la verdad nadie tiene intención de nada y naturalmente, en estas condiciones, sin resortes ni motivaciones, la aventura no puede existir. No hay voluntad sino casualidad. No hay proyectos sino coincidencias.

LOS ANIMALES SON LOS CULPABLES

Se trata por lo tanto de una aventura de pega para unos héroes en vacaciones y en donde los auténticos oponentes en última instancia son los animales. Tras el misterio del monstruo y de los pasos en el desván se oculta una *lechuza,* tras el sospechoso Wagner están los caballos por los que apuesta, tras la esmeralda desaparecida, una vez desechada la hipótesis del *mono* amaestrado de los gitanos, se encuentra la *urraca* -animal utilizado por Hergé con la misma función ya en *La isla*

negra en donde roba la llave de un garaje de bomberos y que resulta ser la única culpable. Podría decirse incluso que, tras los merodeadores, se encuentra el *loro* con el que se quiere relacionar a la Castafiore en el reportaje del *Tempo di Roma.*

El protagonismo de los animales resulta particularmente evidente en todo el libro. Además de recaer sobre ellos la auténtica responsabilidad de los misterios, los animales están continuamente presentes. Y si no que se lo pregunten a Haddock quien también sufre en su propia carne esta particularidad de la acción y es picado dos veces por el *loro* y una por una *avispa. Avispas* que también ponen en fuga en una ocasión a los merodeadores. Una lechuza, *la lechuza* –clave y premonición del misterio del monstruo y de los pasos en el desván– asusta a Tintin en su paseo nocturno por el bosque. *Milu* interviene descubriendo por primera vez a los merodeadores, reencuentra la esmeralda que se les cae a los F-Hernández y mantiene conversaciones con el *gato.* La animalidad priva e incluso podría decirse que impregna a los personajes llegando a convertir a la pareja de protagonistas en el *ruiseñor* milanés y el viejo *lobo* de mar.

Capítulo aparte merece el *loro* que desempeña un importante papel. Ofrenda de la Castafiore al capitán, presente hasta en sus pesadillas, representa el principal nexo de unión entre ambos: su tendencia a la verborrea. Aunque en registros distintos, ambos personajes son propensos a los desbordamientos de locuacidad. Haddock, en el tono del rudo marino, espontáneo, ligeramente asilvestrado, aunque sin caer en la grosería, es capaz de enhebrar insultos y juramentos que repite mecánicamente. La Castafiore en el tono más lírico de la cantante de ópera puede entonar hasta la saciedad su "Ah, río al verme tan bella..." o su " ¡Cielos, mis joyas!". Ambos, al igual que el loro, parecen estar particularmente dotados para proferir sin controlar, hablar llevados por el paradigma, decir mecánicamente sin que pase por el cerebro.

Corrobora lo dicho las, en el fondo, buenas relaciones que ambos personajes mantienen con los loros. Puede no parecer muy evidente, dadas las crispadas relaciones Haddock-Coco, sin embargo el animal resulta particularmente aplicado a la hora de copiar el vocabulario del capitán. Ya en *El tesoro de Rackham el rojo* Haddock se topa con una tribu de loros que se han transmitido de generación en generación las expresiones y los improperios de un antepasado suyo y que resultan

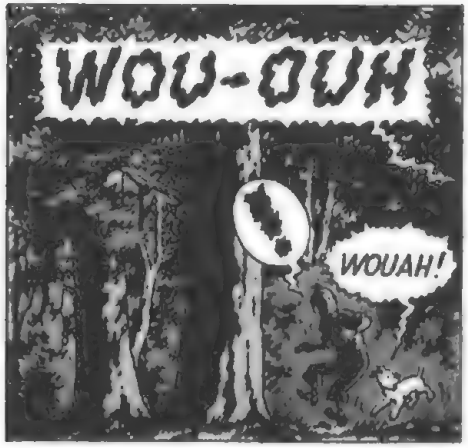
ser idénticos a los que tiene la costumbre de proferir. Prueba ésta del atractivo que este vocabulario tiene para los loros y que se confirma en *Las joyas de la Castafiore* por medio de Coco que ha llegado imitando los "Allo, escucho" y los "Ciejos, mis joyas" y termina quedándose con los "¡Mil millones de truenos!" del capitán. Es la evidencia de un vínculo esencial que, a pesar de todas las reticencias y prevenciones, une indefectiblemente a los dos personajes: el psitacismo.

Sin decorado exótico, sin exteriores, con los protagonistas desprovistos de las activas actitudes del héroe y con animales con auténticos oponentes, no es de extrañar que la aventura naufrague. La acción queda desterrada hasta tal punto que la única que se produce, la caída por la escalaera, es sistemáticamente elidida. Normalmente se presenta por medio de la onomatopeya que le corresponde (BOUM) y en la viñeta siguiente por las estrellas que se desprenden de un personaje con expresión dolorosa. Unicamente Néstor es escenificado en un resbalón en la escalera pero se trata precisamente de la vez en la que consigue enderezar la situación y salvarse de la caída. El hecho de que el álbum se cierre con la aparatosa caída de Hoddock que esta vez sí escenifica resulta bastante significativo en este sentido. Hasta los habituales trastazos de los F-Hernández son elididos en la mayor parte de los casos, confirmando así la clara voluntad de eliminar la acción en este álbum.

LOS MEDIOS EN REBELDIA O EL MENSAJE TRAICIONADO

Pero si no hay acción, si nada ocurre ¿de qué está hecho este álbum? De ninguna otra cosa que de filigrana bordada sin bastidor, de medio sin fin, de soporte sin contenido. El interés saca sus resortes de nada, el suspense se establece sin apoyarse en enigmas reales. No hay aventura, sólo recursos expresivos. No hay acción pero la comunicación no deja de producirse.

La presencia constante de los medios de comunicación es en este sentido de una gran relevancia. Adoptan numerosas formas y aparecen ya desde el principio. La propia Castafiore con su llegada los introduce porque ¿qué son los regalos que ofrece a Tintin y a Haddock sino dos sistemas de reproducción al mismo tiempo que dos reproducciones de sí misma? El disco que regala a Tintin encierre su voz, su genio lírico



La traición de los medios de comunicación

mientras que el loro recoge algo esencial que se desprende de su aspecto físico y que la pesadilla de Haddock pone de manifiesto: su parecido con el papagayo. Pero los regalos no son sólo reproducciones de la Castafiore sino también sistemas de reproducción. Es evidente en el caso del disco y obsesivo en lo que concierne al loro que no parará a lo largo de todo el álbum de repetir y de grabar los ruidos familiares del castillo.

Pero también se encuentran en *Las joyas de la Castafiore* todos los medios de comunicación: teléfono, prensa, televisión, grabadora, etc. Todos ellos unidos por un nexo común: su capacidad de traicionar el contenido, el mensaje que pretenden transmitir. El loro, con su capacidad de imitación, confunde y crispa. El teléfono, cargado de interferencias, no cumple en general con su cometido y una de sus principales misiones, hacer venir al señor Boullu para que repare la escalera, fracasa continuamente. La prensa engaña, decepciona o en cualquier caso no cumple la función que tenía asignada. *Paris-Flash* inventa un idilio inexistente, *Tempo di Roma* ridiculiza y molesta profundamente a la diva sobre la que hace el reportaje. *La Depêche* sirve no como trasmisor de noticias sino como revelador del auténtico culpable: la urraca. La televisión por su parte sufre tres interrupciones durante la grabación en Moulinsart y en manos de Tornasol deforma, interfiere, hace llorar. El magnetofón, en último lugar, sustituye a Wagner, es por lo tanto truco y astucia y en este sentido también engaña.

El lenguaje, medio de comunicación esencial, adhiere en buena medida a estas características resultando, en general, fuente de equívocos y de malentendidos. La mayor parte de los personajes que intervienen en este libro mantienen ya de por sí unas relaciones bastante precarias con el lenguaje. Se ha hablado del psitacismo que afecta tanto a Haddock como a la Castafiore pero es que además la prima donna es incapaz de retener los nombres especialmente el de su presunto prometido al que llama desde Bartock a Kodack pasando por Mastock sin acertar una sola vez con el adecuado. Haddock por su parte también se complace en jugar con el nombre de Castafiore.

Quizá no sea necesario insistir aquí en los cambios de sentido, equivocaciones y metátesis que son proverbiales en los F-Hernández y de las que aquí hacen gala una vez más. También Tornasol nos tiene acostumbrados a derrapar sobre el lenguaje debido a su sordera pero el

profesor pasa esta aventura empeñado en jugar con las palabras y consiguiendo que "rosa" sea "bianca", exquisito homenaje de investigador al nombre de su huésped. Tornasol, al mismo tiempo que logra una nueva especie de rosas blancas, obtiene el más adecuado regalo para la diva quien además de Blanca es Castaflor.

El resto de los personajes también resbala a menudo en el lenguaje. Así Serafín Latón o incluso los reporteros de *Paris-Flash* que tampoco aciertan con el nombre del capitán ni tan siquiera con el de Moulinsart que se convierte en Moulinserre. Hasta el propio Hergé se complace en estos deslices y, además del mencionado *Paris-Flash* que juega con el nombre del semanario *Paris-Match*, emplea también el del diseñador Tristan Bior. En estas condiciones de febril y alucinado funcionamiento lingüístico no es de extrañar que el engaño amenace y el malentendido surja. El lenguaje, incluso cuando orienta, lo hace a pesar suyo. La clave del enigma está en "La gazza ladra" por lo tanto en manos únicamente de quien conoce idiomas. La información que en este caso aporta la prensa sirve, pero sirve para algo que no era su objetivo. La información "la Castafiore interpreta 'La gazza ladra' en la Scala de Milán" comunica en realidad "la urraca es la ladrona".

Los medios de comunicación no dan acceso sino que desvían o entorpecen. No están en función de su fin, no sirven. Los objetivos perseguidos no son alcanzados. Incluso la escalera, medio de comunicación entre los pisos, se niega a establecer la comunicación –Scala de Moulinsart que sólo respeta a la diva, la única que no cae– y, desbocada, desaloja sin contemplaciones a quienes la utilizan. Los canales, las vías, los caminos no desembocan. Nada conduce a nada porque no se trata tanto de llegar como de recorrer, de desenlazar (fin resolutivo) como de entretener. Los 'media', en rebelión, devoran sus objetivos reclamando la atención para sí mismos. El loro confunde, el teléfono interfiere, la prensa engaña, la televisión deforma, la grabadora sustituye, la escalera tira y el lenguaje juega. Los medios no transmiten sino que se exhiben. Y de esta manera lo que se presenta como única acción, la comunicación, demuestra su protagonismo y funcionamiento. No hay mensaje sino medio. McLuhan, gracias a Hergé queda probado, aprobado y comprobado por el ejemplo. McLuhan se convierte en el mensaje puesto que, en definitiva, en *Las joyas de la Castafiore* sólo se dice que el medio es el mensaje.

LAS ARGUCIAS DE HERGE. MALABARISMO EN LA CUERDA FLOJA

Pero como más brillantemente demuestra Hergé éste su único mensaje no es por alusión sino por inclusión, casi por ilusión. Tansmite esta idea, más que escenificando otros medios de comunicación, manejando el suyo propio: el cómic. Para ello juega con una gran cantidad de recursos.

Los cuatro núcleos de sospecha que instaura entroncan, ya de entrada, con un verosímil historietístico presente en el espíritu del lector. Los indicios empeñados en presentar a los gitanos como implicados, de alguna manera, en una intriga reenvían al lector a un posible complot de tipo racial. Los gitanos, sus particulares costumbres a las que se hace referencia ya en el principio del libro pueden llevar a pensar en unas motivaciones propias de un pueblo marginado.

Los merodeadores, por su parte, tanto por la forma en la que son presentados como por el vocabulario empleado quedan asociados con el 'gang', es decir con el complot tramado desde el exterior.

Wagner reenvía a la intriga urdida desde dentro con apoyos en el exterior, por lo tanto con la traición.

Queda el enigma del monstruo que entronca con lo desconocido, con lo fantasmagórico y con el terror.

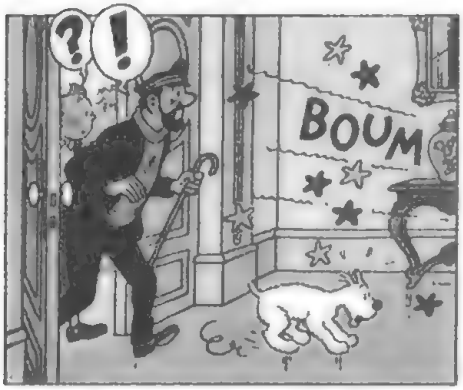
Cada uno de los núcleos de sospecha se integra por lo tanto en una probabilidad de desarrollo frecuente en el terreno de la aventura. Las sospechas quedan así fundadas en unos posibles narrativos con los que el lector de este tipo de relatos se encuentra familiarizado. Pero el contexto más claramente inductor en este sentido es, claro está, la propia serie de Tintin. Todos los demás álbumes han creado en el aficionado la adicción a la aventura. Es natural pues que aquí el lector, en pleno síndrome de abstinencia, que busque su dosis de acción no esté dispuesto a admitir que nada ocurre y se prepare a comulgar con cualquier pista.

Estas pistas son proporcionadas a toda costa por Hergé que no vacila, para conseguir su propósito, en llegar hasta la mentira. Los personajes sobre los que flota la sospecha son presentados en momentos particularmente escogidos al igual que también han sido cuidadosamente seleccionados sus diálogos. Bastaría con que los merodeadores

dijeran "redactor" delante de "jefe", "periódico" después de "trabajo" para que las sospechas se desvanecieran. Añadiendo la palabra "apuesto" delante de los nombres de Wagner misteriosamente transmite por teléfono o poniendo "he encontrado" en boca de Miarka cuando enseña las tijeras de Irma, la ilusión se esfumaría, la tensión desaparecería de la trama. Hergé da muestras aquí de una manifiesta mala fe, empeñado en hacernos ver lo que no hay. Tal es el caso de la viñeta en la que Wagner es resaltado por el dibujante como estando a la escucha para enterarse del escondite de las joyas, supuesto que se revelará posteriormente falso.

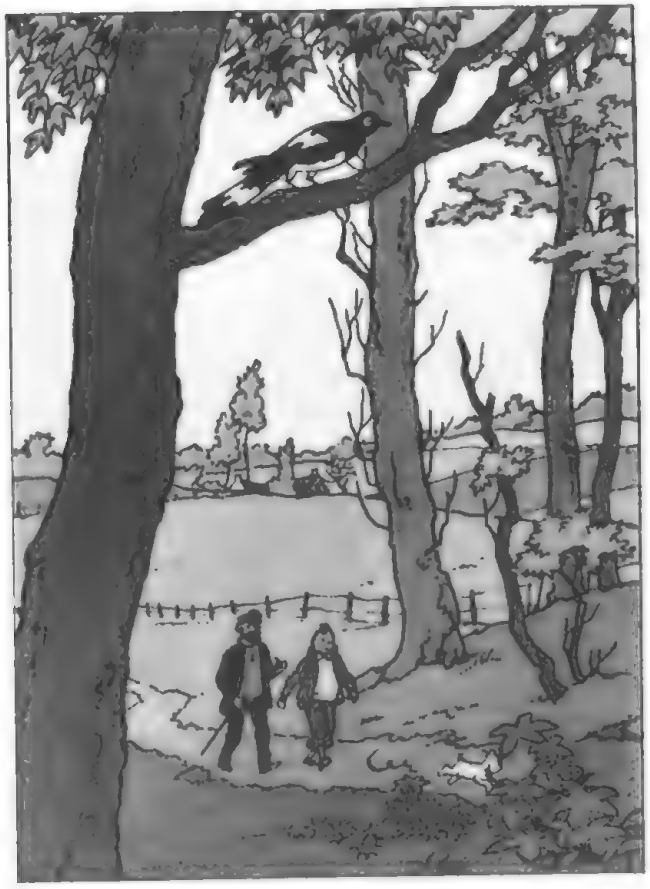
A todo ello viene a añadirse una puntuación particularmente cuidada por Hergé en este álbum. De las 62 páginas del álbum, 28 se terminan con los personajes emitiendo algún signo ideográfico que demuestra sorpresa o tensión (puntos de admiración y de interrogación particularmente frecuentes) y prácticamente la totalidad de las páginas se termina con una viñeta que lleva a pasar la hoja con el aliento detenido a la espera de un Godot que no acaba de llegar. Alicientes formales todos ellos que mantienen el hueco de esa intriga que es lo único que aquí se roba.

Cierto es que Hergé también proporciona indicios orientativos. Ya la portada con un Tintin que mira hacia el lector haciéndole el gesto de guardar silencio implica un guiño, una complicidad buscada o una advertencia con respecto al particular contenido del álbum. Igualmente en el interior muy a menudo no se dice que las joyas hayan sido robadas, se dirá que desaparecen o, como en el caso de la predicción de la gitana, se proporcionará, de alguna manera, la clave diciendo que van a volar ('envolés' en el original francés). Hay incluso una denuncia de la auténtica culpable, la urraca, que es el primer personaje presentado. Efectivamente la viñeta con la que se abre el álbum presenta a este pájaro como el elemento más próximo al plano. Pero todos estos indicios son secundarios con respecto a los que alientan y crean tensión y únicamente resultan perceptibles en una detenida relectura.



En *Las joyas de la Castafiore* Hergé demuestra, por todo lo dicho, un virtuoso manejo de las técnicas narrativas. Entre otras cosas viene a decir que la tensión es ficción, producto de la proyección personal sobre los indicios, que la aventura está en el cristal con que se mira y que la vida cotidiana, lo único que cuenta y lo único que aquí se cuenta,

es repetición y está hecha de tropezar muchas veces en la misma escalera. Pero sobre todo, tal y como se ha insistido, Hergé se empeña en demostrar que el medio es el mensaje remitiéndose a las pruebas más evidentes: el producto que pone entre nuestras manos. Al conseguirlo tan *brillantemente* deja al lector reducido al papel de la urraca, atraído como ella por el *brillo* de una intriga de apariencias y a la que le faltan los quilates de la aventura. Distraídos, deslumbrados, terminamos picando y nos llevamos al nido lo que, sin importarnos si la intriga es auténtica o falsa, no deja de parecernos una joya.



Los indicios invisibles. La urraca denunciada en la primera viñeta del álbum.

Portada del álbum fuera de comercio y tirada limitada, editado por Editions Casterman con motivo del cincuentenario de Tintin.

AL ENCUENTRO DE TINTIN*

por Jean-Claude FAUR

SOBRE UN GRAN MARIONETISTA DE LA NARRACION FIGURATIVA

Hergé, dibujante escrupuloso, ha producido algo más de veinte álbumes en cincuenta años. Albumes de más de sesenta planchas, no de cuarenta. ¿Qué podría pensar hoy Hergé de ese tipo de álbumes que invaden el mercado y en los que se amontonan cuatro maxi-relatos u ocho mini para ir más deprisa? ¿y qué pensaría, suponiendo que quisiera pensar en ello, de esos autores de éxito cuyo trabajo consiste en producir dos 'best-sellers' por año?

Se podría decir que Hergé tampoco ha escapado a la regla. ¿Acaso no ha publicado él también entre 1939 y 1943 unos seis álbumes? Pero pienso que en su caso se trata más de un problema de circunstancias que de marketing. Además está ese virus del perfeccionismo que ha conseguido transmitir a toda su escuela empezando por Jacobs o Jacques Martin. Sin olvidar esa preocupación por corregir y volver a corregir con motivo de cada reimpresión. Las páginas de *Aterrizaje en la Luna* como las publicadas anteriormente en el *Loto azul* lo prueban. Hergé busca en todo la concisión. Es raro encontrar viñetas de relleno.

A veces no puedo evitar comparar a Hergé con un exhibidor de marionetas. No un animador de guiñol, entendámonos bien, sino con uno de esos marionetistas cuyo arte está tan próximo de lo divino que ya no se ven los hilos. Hergé consigue reutilizarse sin que nos demos cuenta. Y no para vender sus álbumes reclamando la atención del amable público sobre sus precedentes producciones sino simplemente porque saca de su saco de trucos la muñequita que va a permitirle continuar.

* Este artículo está sacado del libro de J.-C. FAUR, *A la rencontre de la bande dessinée*. Se presenta aquí, aparte de por su valor intrínseco, para posibilitar el contraste entre distintos acercamientos críticos y ampliar el pequeño "dossier" Hergé que se presenta en este número.

Algunos ejemplos: el loco del *Loto azul* reaparece en el *Oro negro;* Milou, completamente borracho en *Rackham* vuelve a intentar la experiencia, que de nada le ha servido, en el *Tibet;* el Dawson del *Loto,* heredado de *América,* vuelve a encontrarse en *Sotck de Coque.* Es Proteo ligado a su presa o a igual máscara igual vocación por el bien o por el mal.

Que los mismos rostros se vuelvan a encontrar, ligados o no a la misma identidad, no es una cuestión de facilidad o de falta de inspiración. Ni siquiera, creo, una voluntad deliberada sino un fenómeno inconsciente al mismo tiempo que una lección filosófica. Sobre los mismos papeles Hergé pone los mismos rostros, cosa que ya hacía la tragedia griega o más exactamente la dramaturgia antigua. ¿Acaso no resulta evidente que los sosias, más numerosos de lo que en un principio pueda creerse en la obra de Hergé, llevan a menudo el parecido hasta lo moral?

SOBRE LA IMPREGNACION ALCOHOLICA EN LA OBRA DE HERGE

De los mil y un aspectos del universo de Tintin, uno de los más dramáticos es sin duda el del alcoholismo, tema inhabitual en la literatura infantil y sin embargo omnipresente en la obra de Hergé.

Ciertamente cada héroe secundario hace tanta más exhibición de su vicio favorito cuanto más puro, inmaculado y sin defecto es el héroe principal (cf. la glotonería de Obelix). Sin embargo no deja de ser sorprendente que Haddock haya podido tragar en treinta años cajas enteras de whisky sin que la Comisión de Censura o el Código Europresse hayan parecido conmoverse.

Esa esponja que es Haddock, verdadera piltrafa en sus inicios, por mucho que evolucione a lo largo de los tiempos hacia un etilismo más distinguido, sigue llenando los álbumes de Tintin de escenas de alta graduación alcohólica. Esto ocurre ya a partir de *Tintin en América* en dondè ese saco de vino de Haddock —que no existe todavía - es precedido por un sheriff lamentable que, para escapar a su misión (salvar a Tintin y mantener el orden), bebe copiosamente y termina derrumbándose completamente borracho ante su bando municipal. El episodio etílico más dramático puesto en escena por Hergé es sin duda el del

Cangrejo de las pinzas de oro en donde Tintin encuentra por primera vez y rescata de su estado comatoso a un Haddock destrozado por el alcohol y dimisionario.

En este álbum se puede asistir a una descripción casi clínica de estados de asombro y estupor y de estados de agresividades veleidosas, sucesión que da testimonio de los esfuerzos del organismo por reaccionar contra el estado comatoso que le acecha.

En cuanto esta sucesión de derrumbamientos y de sobresaltos sea superada se desembocará directamente en el delirium tremens y en la locura homicida. En tres ocasiones Tintin está a punto de ser salvajemente asesinado por ese borracho que ha accedido ya al último estadio del alcoholismo (1).

Primera tentativa: Haddock no puede ya soportar la contradicción y para reducirla intenta suprimir a Tintin rompiéndole la cabeza con una botella. Luego, Haddock, todavía impregnado pero manteniendo una semilucidez, aborda el país de la sed en el que los espejismos de oasis le sugieren tan sólo botellas de champaña.

Esta travesía del desierto no hace entrar en razón al capitán sino que por el contrario desemboca directamente en una nueva fase de agresividad: se trata de la segunda tentativa de asesinato. La primera trompa prosigue dentro de la mejor tradición de las obstinaciones de los borrachos.

La tercera tentativa es simplemente soñada por Tintin pero manifiestamente se nota que prolonga las dos precedentes y que, si hubiera sido real, habría terminado en homicidio. El delirio haddockiano ha llegado a su paroxismo: sobre un decorado heredado de Dalí y de los surrealistas, el capitán se lanza a levantar la tapa de los sesos de Tintin con —etilismo obliga— un sacacorchos.

Su rictus es ahora tetánico, sus ojos reflejan únicamente la pasión que los habita. Llegamos aquí a las fronteras del horror, a los límites de lo soportable hasta que por fin, para nuestro alivio, Hergé interrumpe in extremis esta pesadilla que podría rozar el ridículo a no ser por las precedentes tentativas.

Es de notar la habilidad de Hergé que hace en un principio el simple retrato de una piltrafa entre dos vinos oscilando entre el asombro y la veleidad agresiva sin haber escogido todavía. Es una piltrafa a la deriva

que flota entre Allan y Tintin. Con su entrada en la locura activa, Haddock se convierte en el motor de un resurgimiento esencial para la acción (el aterrizaje en pleno desierto). Inconscientemente Haddock ha pasado al campo de Tintin. No tardará en eliminar el alcohol gracias a una especie de psicodrama liberador.

Aunque la plancha 32 sugiere el charco de sangre y la materia gris sobre las paredes, el drama ha sido repetido en principio en una clave menos realista y sin embargo por medio de un gesto más real. La pesadilla de Tintin bastará para convencernos de la curación de Haddock: el despertar de Tintin (2), es también el del capitán. Aplausos emocionados.

Este episodio –paroxismo único en la obra de Hergé en el que uno se pregunta cómo separar la experiencia personal de la observación psiquiátrica concluye con una escena tan delicada como brutales han sido las precedentes. Mientras que Tintin calla caritativamente el papel de Haddock en el dramático aterrizaje que acaban de vivir, Haddock, después de una mirada a Tintin y de manera espontánea, como si quisiera agradecérselo, rechaza el aperitivo que le ofrecen. Admirable escena de comportamientos llena de finura psicológica.

Todo ello permite hablar, sin lugar a dudas, de genio a propósito de Hergé porque cualquier autor con talento podría haberse quedado aquí mientras que Hergé todavía no ha agotado su material. Ni yo tampoco.

La verdadera conclusión-curación no es la que acabamos de vivir (plancha 33) sino la que de manera muy distinta viviremos en la plancha 55. A la abstinencia forzada de Haddock y al silencio natural de Tintin va a responder una monumental borrachografía que ahogará en los vapores del alcohol hasta el recuerdo de este episodio en el que quizá se pudiera percibir unos ciertos roces entre los dos personajes. De aliados se convierten en cómplices y de cómplices en definitivamente amigos. Metido en el fregado por la amenaza de un revólver, luego unido tácitamente a los designios de Tintin, Haddock va a sellar, además de manera involuntaria, su pacto con el único procedimiento que le es propio: la cogorza. Tintin y Haddock se nos presentan como un admirable dúo de cantores ebrios. Por primera y última vez en su vida Tintin agarra una trompa y Haddock por el contrario entierra así su vida de borracho.

Este es el episodio clave que permite fijar la leyenda haddockiana

ya desde la aparición del capitán en el universo de Tintin. Nuestros dos héroes acaban de intercambiar-desposar mutuamente sus papeles. El primero admitirá moralmente la inclinación del segundo mientras que el segundo evitará, por remordimiento, pero sobre todo por amistad, alcanzar un grado de impregnación alcohólica susceptible de terminar en el estadio último de la locura etílica.

Podrá notarse que en los sucesivos álbumes el vicio de Haddock se va atenuando hasta desaparecer totalmente en *Vuelo 714* en donde ni una sola vez el capitán consume alcohol ni siquiera el más mínimo brevaje. La bebida va a ser reemplazada por sucedáneos de resultados en definitiva idénticos: tabaco (3), droga médica, hipnotismo alucinógeno. Comparar con las del *Cangrejo* las actitudes de Haddock en *Vuelo 714*, planchas 36 (culpabilidad lacrimosa del capitán), 44 (rictus y tartamudeo), 58 (locura en la mirada). Haddock se ha librado definitivamente de su vicio pero permanece y permanecerá hasta el final de los tiempos víctima de sus demonios interiores: ¿acaso escapa uno a su destino?

Se ha podido entrever hasta qué punto el universo de Tintin, a través de este esbozo, es realista. Realista en sus observaciones materiales. Realista en sus actitudes psicológicas. Realista por fin en su filosofía metafísica y en su esoterismo profundo (doctrina y técnica del intercambio del mal) (4). Pero —in vino veritas— se podría igualmente, para llegar a las mismas conclusiones, hacer un estudio comparativo del alcoholismo en Hergé y en Reiser. Al whisky haddockiano corresponde el tintorro proletario de *Mi papá* de igual manera que a la voluntad de distraernos de Hergé corresponde la voluntad de sacudirnos (para hacernos tomar conciencia) de Reiser.

Contexto social y técnica narrativa son totalmente opuestos e incluso la actitud en la lectura es diferente. Si el *Cangrejo* necesita el esfuerzo de análisis al que acabamos de someterlo, *Mi papá* habla directamente al lector.

¿Es preciso escoger necesariamente? ¿Es preciso necesariamente calificar estos dos niveles de lectura? Resaltaremos por fin que si *Mi papá* plantea el problema, Hergé, en el *Cangrejo*, nos había propuesto ya una terapia que muchos psicólogos apenas acaban de descubrir con la ayuda de todo un aparato especializado.

Hergé enseña únicamente a quien quiere leerle. Pero es preciso aceptar ser alumno para aprender la lección.

SOBRE EL ASUNTO DE LOS 'SOVIETS'

Sería inútil pretender en el espacio de un artículo recorrer todo Tintin ni tan siquiera uno de sus aspectos. Simplemente porque Tintin es un mundo fabuloso en el que cada comparsa añade su nota al conjunto, de la misma manera que el conjunto le da su densidad. Y además es casi una cuestión de humildad: no se habla de Hergé como de cualquiera haciendo exhibición de desenfado. Me da rabia precisamente ver la manera en la que los periodistas de tres al cuarto se acercan a Hergé o más bien, como suelen decir, a Georges Rémi de quien han descubierto los *Soviets* o el *Congo*.

A decir verdad ha habido dos oleadas de descubrimientos. La primera dentro de la intelligenzia de izquierdas en donde se murmuraba con complacencia "Sabe usted, Hergé es *fascista*", cohartada suplementaria para leer *Sotck de Coque* mientras que los izquierdistas y el underground, en su vasta operación de limpieza, resumían lapidariamente: "Hergé cabrón, el pueblo acabará contigo" (5).

Y luego la otra oleada, teniendo en cuenta que la primera también contribuyó sobre todo con una edición pirata que causó sensación, que hizo que se planteara la reedición oficial de los *Soviets*, oleada de periodistas que, con consigna o no, se lanzaron a la campaña con sus escritos.

¿Se han dado cuenta hasta qué punto todo este asunto es tintiniano al 100 %? No cabe por menos que pensar en los métodos de orquestación del *Loto azul*. Incidente fronterizo, escaramuzas, campaña de prensa, declaración de guerra, venta de armamentos. Todo transcurre como en un ballet maravillosamente orquestado. No digo que los *Soviets* fueran el objetivo. Compruebo simplemente que se aprovecharon de ello. Lo cual no es decir poco. Todo ello constituye una importante hazaña para el álbum que es el peor dibujado, sin duda, de todo el cómic franco-belga actual, exceptuando quizá algunos garabatos de tercera fila que no citaré.

De hecho ¿no he caído yo mismo en la trampa puesto que ya soy culpable unas líneas sobre el "asunto" de los *Soviets?* ¡Media vuelta... derecha!

SOBRE LA OMNIPRESENCIA DE LA PRENSA EN HERGE

Podría proponer mil tesis sobre Hergé, convencido de antemano de que no agotaría el tema. Una de estas tesis podría ser: "La información en Hergé: omnipotencia, evolución, perspectiva". Otra podría titularse: "La información en Hergé como procedimiento de narración figurativa". Una tercera...

Ninguna de ellas aparece en la bibliografía detallada de Numa Sadoul e ignoro si Labesse, Fresnault-Deruelle o Stoller han consagrado a este tema algún capítulo. Abordémoslo aún a riesgo de redescubrir ingenuamente lo que puede haber sido objeto de una memoria de 600 páginas en la Universidad de Friburgo o de Petahouchnock.

Importancia de la prensa en Hergé. En primer lugar prensa escrita y prensa hablada. Casi sería necesario hacer un cuadro comparativo de la importancia dada a cada una de estas prensas según los álbumes. Quizá hubiera materia de reflexión. En ese caso tendríamos que tener en cuenta muy especialmente el *América,* el *Loto azul, La oreja rota* en donde este aspecto temático de Hergé es manifiesto.

La prensa escrita destaca ampliamente en el conjunto de los álbumes por el lugar que ocupa en centímetros cuadrados, lo cual se explica por la necesidad de reproducir bien sea artículos enteros o un conjunto de recortes de prensa. Es preciso sin embargo resaltar hasta qué punto Hergé insiste en la existencia de la prensa escrita y en su papel en la vida cotidiana, particularmente cuando pone en evidencia la omnipresencia de esta prensa hasta en las colonias Moris.

Si por el contrario se quiere observar el número de planchas en las que aparecen estas dos prensas, la importancia de la prensa hablada resulta evidente: gana por 4 (planchas 1, 12, 34, 56) contra 3 (3, 42, 56) en *La oreja,* por 3 (36, 53, 62) contra 2 (14, 41) en *América,* por 3 (1, 42, 62) contra 1 (45) en *El oro negro,* aparece 3 veces en *La estrella misteriosa* (13, 20, 62). Y ampliamente destacada en *Las siete bolas* (1, 17, 22, 48). Estadísticas-trampa para imbéciles, de acuerdo. Perdóneseme si he omitido referencias que serán consideradas indispensables.

En cualquier caso es cierto que estos *media* derrotan con su omnipresencia y potencia de fuego a otros modos de información más tradicionales como el cartel (1 o 2 veces en *La oreja, Stock, El loto* y es casi todo en la serie de álbumes), el libro (*La oreja, Las siete bolas,*

Tornasol) o el discurso. Por otra parte habrá que tener en cuenta que quedan afincadas en un papel específico: papel de ambientación para el cartel, papel documental y cultural para el libro.

El discurso merece una nota aparte: aparece una o dos veces como intervención individual (en *La oreja* y en *La estrella)* mientras que el discurso por radio es inseparable del *media* radio. Resulta evidente que Hergé no cree en la eficacia del discurso individual pero recobra el lugar que merece bien, aunque raramente, en los mítines *(América)* bien, sobre todo, ante un micrófono. Afirmación-comprobación de la omnipotencia de las ondas en un dibujante cuya generación ha sido marcada por los discursos radiados que precedieron el Anschluss así como la radio de Londres. ¡Qué gran lucidez indica la escasa importancia otorgada al discurso puramente oral y circunscrito en el espacio (mítines de Nuremberg) por un autor al que se llama fascista!

Esta radio, esta prensa con vistas esencialmente como vehículos de informaciones que se reparten en dos categorías: reportajes (se anuncia que tal expedición...), campañas de prensa (noticas sensacionalistas y falsas que preceden generalmente las declaraciones de guerra) y que corresponden a las dos influencias de la prensa: la fasta y la nefasta.

Hergé aborda más discretamente, pues le importa menos para su propósito, el papel publicitario de estos *media* (mensaje de radio en *El oro negro,* publicidad escrita en *Las joyas* o folleto publicitario en *Ottokar).* Prueba quizá de que Hergé no es un dibujante satírico aunque sea, por la fuerza de las cosas, un pintor de costumbres.

Y preciso inmediatamente: esto no significa que Hergé quiere evitar responsabilidades, que no quiere "comprometerse" que se niega a ver los problemas o que mantiene voluntariamente por medio de Tintin al cómic dentro del infantilismo, cosas todas ellas declaradas por periodistas profesionales que no mencionaremos pero que hubieran debido tener algún escrúpulo en hacer semejantes procesos de intenciones al mejor ilustrador de la prensa hablada y escrita.

Esto significa simplemente que el propósito de Hergé no es, al contrario que el suyo, hacer un proceso de intenciones sino pintar el mundo tal y como es, mundo en el que la prensa sensacionalista no merece que se le dedique la menor atención porque no es digna de ello y en donde la publicidad no merece ser retenida como elemento motor de la existencia, aunque sea omnipresente. Un tema que también habría

que tratar: la publicidad en Hergé. En las cabinas telefónicas (¡qué extraordinario planfleto en una viñeta el de los F-Hernández cogidos en el engranaje de Simoun en *El oro negro!),* las columnas, los aeropuertos, etc...

Una única vez Hergé se ha apartado de sus objetivos y de su tranquilidad. Una única vez, pues con una es suficiente. Una única vez porque la demostración ha sido definitiva. Es en *Las joyas de la Castafiore* en donde los paparazzi son denunciados en varias ocasiones (23, 27, 41, 42) junto con la machacona publicidad de las contraportadas. Pero el papel normal de la prensa es recuperado en la página 57.

El papel de la prensa es pues para Hergé, por sus duraderas consecuencias, un papel de información que Hergé utiliza como procedimiento narrativo. A veces los recortes y los mensajes sonoros introducen o completan la introducción permitiendo plantear el problema, a veces, por el contrario, permiten concluir con una divertida crónica radiada del profesor, perdón, del capitán Haddock o con un reportaje de prensa que demuestra los resultados definitivos obtenidos por Tintin así como su audiencia internacional, otras, por fin, la prensa es utilizada como agente de unión que sustituye a los puntos suspensivos cargándoles de informaciones para dar al clásico "...y un poco más tarde" una densidad inigualable. Una única vez la radio (en *Tornasol)* desempeña un resurgimiento angustioso en el plano del misterio (plancha 24).

Se podría igualmente sacar a colación la utilización de otros medios de comunicación a veces más generalizados y otras no. Por ejemplo el cine que desempeña un papel de ambientación *(Stock,* 1) o como fuente informativa (documental en *El loto).* También el calendario, el despertador, la tarjeta de visita, la carta o incluso el mensaje "Secreto-Defensa" en los ambientes militar-beligerantes. ¡Y qué decir del teléfono portador infatigable de planes maquiavélicos, de conversaciones banales, de insoportables ataques a las seguridades de todo tipo o de informaciones destinadas a hacer progresar la acción!

Permítaseme una última observación pues no me perdonaría nunca dejar pasar la ocasión y porque me arrepentiría de que se me acusara de haber ignorado lo que podría constituir una conclusión para cualquiera de las "memorias universitarias" a las que hacía referencia. Me refiero a la repentina aparición de la televisión que va a adquirir protagonismo en detrimento de la radio. Aparición tímida en *Tornasol,* es

decir en 1954-56, bajo forma de circuito cerrado reservado a una élite militar-científica. Demostración positivamente extraordinaria del poder de evocación de este *media*-plaga moderno puesto que hasta el final de la plancha, hasta haber apretado el botón, creemos asistir ante nuestros ojos de lectores de un cómic, al igual que los telespectadores privilegiados lo creen también, a la destrucción de una "gigantesca ciudad de ultramar que no vale la pena nombrar". Prueba de la fascinación que ejerce la televisión en cuanto se consagra la atención a la pantalla (y aquí a penas parafraseo a Hergé). Y en el mismo *Asunto Tornasol,* el libro a partir de ahí está ilustrado con fotos, lucha ridícula del impreso contra el audiovisual.

La televisión va acaparar cada vez más la tipología de la prensa propia de Hergé en *Las joyas* y en *Vuelo 714.* En *Las joyas* en donde frente a una prensa podrida de sensacionalismo –prensa que decae de su papel noble y útil–, la tele muestra el otro lado del decorado (31 a 33) así como todas sus posibilidades de deformación de la imagen (48 a 50) imagen en color al mismo tiempo que sus consecuencias trágicas en el comportamiento humano: primera fase: reflejo de defensa del ojo humano por el lagrimeo; segunda fase: después de la inyección nueva del tratamiento, paso directo al universo televisado en el que lo humano es tan sólo el ectoplasma del tubo catódico. En este punto Hergé debe detener su demostración-comprobación pues siente que acaba de tocar el centro del problema y que su papel no es aportar remedios sino describir el mal, diagnosticarlo. Prefiere por lo tanto pasar al día siguiente para encontrar, apacible contraste, el tranquilo campanario de un campo que se despierta. ¡Ecología, la madre de todos!

Como concluiría Haddock, tachando con una observación todo el patrimonio, finalmente ridículo e incluso peligroso de la galaxia Gutenberg y del siglo XIX positivista: " ¡Pobres americanos!" –nótese la resonancia gala de esta conmiseración– " ¡Eran tan felices antes de Cristóbal Colón...!".

Tenga la bondad de disculpar esta interrupción momentánea de la imagen debida a circunstancias... crouic... a nuestra voluntad.

SOBRE EL "HECHO COLONIAL" EN HERGE Y SU TEORIA ACERCA DE LA GUERRA

Hergé es apasionadamente de su siglo. Como todos lo grandes artistas si hablamos con rigor, no crea sino que devuelve al mundo su propio reflejo. ¿Qué hay de extraño, teniendo en cuenta su juventud, que en plena transición Lenin-Stalin haya resultado antibolchevique al mismo tiempo que Henri Béraud tenía un enorme éxito (más de 100.000 ejemplares) con "Lo que he visto en Moscú".

Me parece que hay algo mejor que hacer un proceso de intenciones sobre la concepción de la manera de hablar de los negros que tiene Georges Rémi. ¿Acaso los piratas de Goscinny no son más condenables hoy que Hergé en 1930?

No, nada de esto es serio y el asunto del *Congo,* al igual que el anteriormente mencionado de los *Soviets* pone en tela de juicio más a los periodistas que lo han forjado que al racismo de Hergé. Hergé que toma partido por los amarillos contra los blancos en el *Loto azul,* a favor de un inca contra los mestizos en el *Templo del sol,* a favor de los negros contra los árabes en *Sotck de Coque,* a favor de los indios contra los blancos en *América.* Porque el problema del racismo está ahí: es un problema universal, porque siempre se es "el juicio de alguien" Ya en esta fórmula reside una buena dosis de racismo. ¿Por qué no decir que siempre se es "el blanco de alguien", fórmula que el tercer mundo haría suya con agrado hoy día?

Creo interesante por el contrario, si queremos ser serios, resaltar en el panorama que dibuja Hergé del colonialismo una vena claramente anglófoba heredada aparentemente de la anglofobia colonial experimentada desde siempre por las potencias franco-belgas. En el *Loto* es denunciado el comportamiento británico con respecto al estatuto de Hong-Kong, de igual manera los soldados US que expulsan a los indios de sus tierras en *América* se parecen, despreciando toda preocupación de realismo, a los tommies ingleses.

Resulta curioso que Hergé se haya visto prácticamente obligado por Methuen Ltd., su editor inglés, a corregir en 1971 algunos aspectos del *Oro negro* porque Hergé ponía en escena el enfrentamiento de la Haganah judía contra los tommies ingleses.

Si se quiere encontrar a toda costa un Hergé fascista ¿por qué no buscarlo en *Tintin en Tibet,* sin duda el álbum más nazi de Georges

Rémi? En él se encuentra en primer lugar la exaltación del esfuerzo individual a través del alpinismo, deporte eminentemente antidemocrático. Luego el retorno a la raíces del viejo hogar cultural indoeuropeo. ¿Acaso Hitler, según se dice, no tenía en el Berlín de 1945 una división tibetana? Habría aquí también material para una tesis.

Por lo tanto Hergé es claramente de su época. Introduce la televisión en cuanto parece adquirir importancia, al mismo tiempo que en 1971 modifica su *Stock de Coque*. Hergé, o Tintin con sus eternos pantalones de golf no es un retrasado dentro de su siglo: lo sigue. Nada de oportunismo, me parece a mí, sino simplemente adaptación a las modas que pasan —pues todo esto, no hay que olvidarlo, son modas únicamente y únicamente lo que permanece es importante—. Tintin está en nuestra época y permanece atento a ella.

En efecto, si el joven Tintin está siempre dispuesto a salir hacia la aventura y si consigue burlar todas las trampas, Hergé, su padre, adoptó una postura de distanciamiento que le permitió desmontar los mecanismos ocultos, precisamente aquéllos que, teniendo en cuenta su complejidad suelen desembocar en titulares de periódicos generalmente ilusorios.

Releamos *Tintin en América* ¿dónde puede encontrarse un mejor resumen de la historia de los Estados Unidos? Descubrimiento del petróleo, compra de terreno a los propietarios por un bajo precio, conquista militar ("alambradas en la pradera"), rapaces inmobiliarios, instalación de una banca, todo está preparado para funcionar y funciona tan bien que en una noche aparecen el automóvil y el poli, el rascacielos y la multitud, para terminar con la expulsión final de los indios que en este caso son Tintin y Milu. Ni Wounded Knee ni Morris ni Goscinny han hecho una mejor recensión.

Este esquema lapidario va a servir 2 o 3 años más tarde a la demostración por parte de Hergé de una teoría realista de la guerra dentro del *Loto azul* en un episodio particularmente memorable. En primer lugar: falso incidente fronterizo totalmente inventado (Tintin será personalmente víctima en este tipo de maquinación en el *Oro negro* —plancha 14— o en *La oreja* —plancha 18— que consiste, en el momento de un registro, en esconder debajo de la cama las granadas que permitirán a unos Hernández-Fernández enchironar a su "cliente" por porte de arma indebida). Segunda fase: el gobierno competente se

rebela, no se sabe si de buena fe, contra una violación "incalificable" de sus fronteras. El presunto agresor afirma su inocencia y su voluntad "decidida" de proteger a su pueblo en caso de agresión. Guerra dentro de las ondas radiofónicas, venta de armas remuneradora para quienes han teleguiado el incidente, ballet accesorio y vano en la SDN. Sólo le queda a cada cual la posibilidad de reírse de buena fe de los eternos valores que le son propios. Esta es la teoría de la guerra de Hergé-Clausewitz. La historia se confirma.

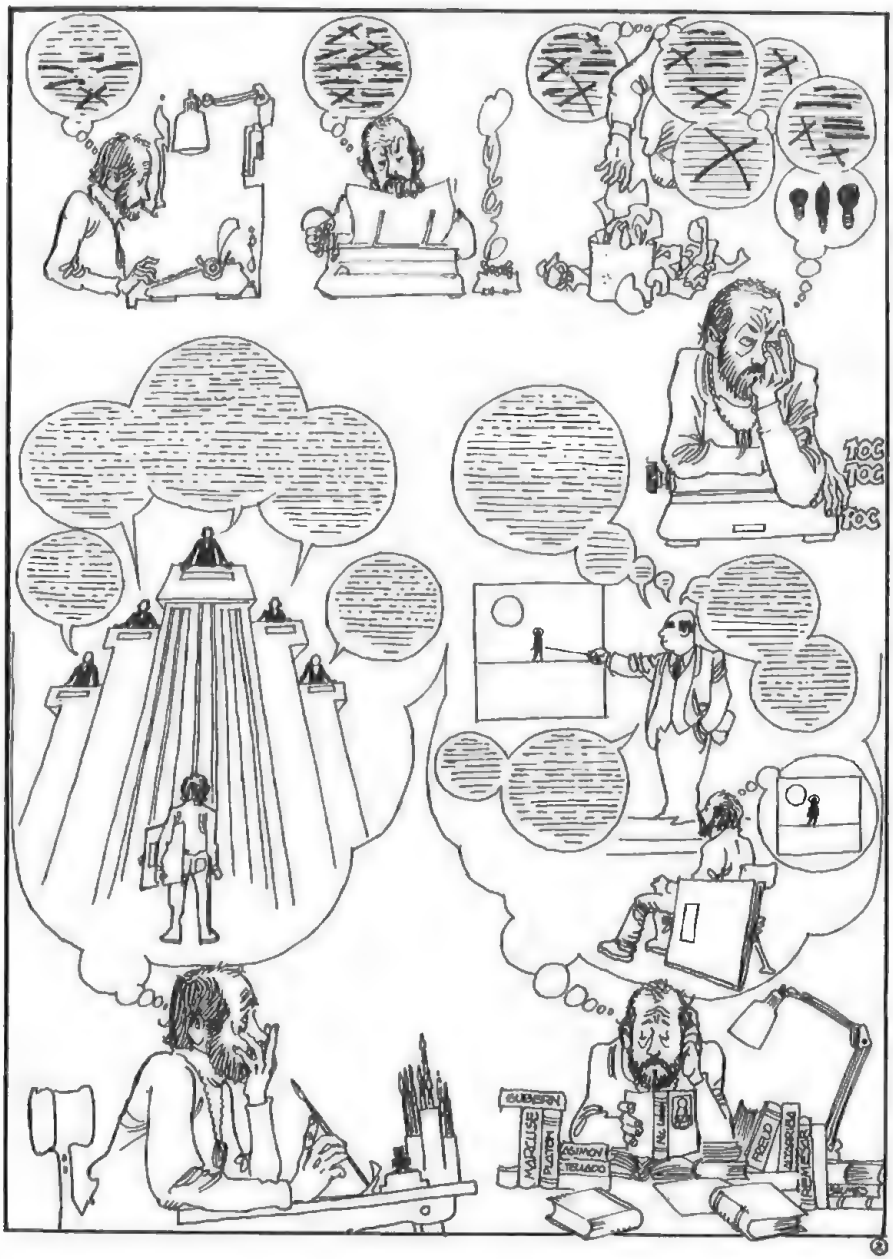
Tintin es un falso ingenuo y Hergé no se hace por lo tanto ninguna ilusión. La conversación entre Carreidas y Rastopoulos *(Vuelo 714,* plancha 31) es totalmente edificante. Naturalmente Tintin sigue siendo honesto hasta el final y cumple con su contrato salvando la piel al sinvergüenza de Carreidas. Naturalmente las enganchadas con el sinvergüenza de Carreidas (sabiamente minimizadas por el autor para las necesidades de la acción) no llegan a la altura de los sangrientos crímenes de esa basura que es Rastopoulos. Pero es el mismo cinismo, la misma deshonestidad, el mismo afán por el dinero y nadie se equivoca a este respecto, ni siquiera Tintin.

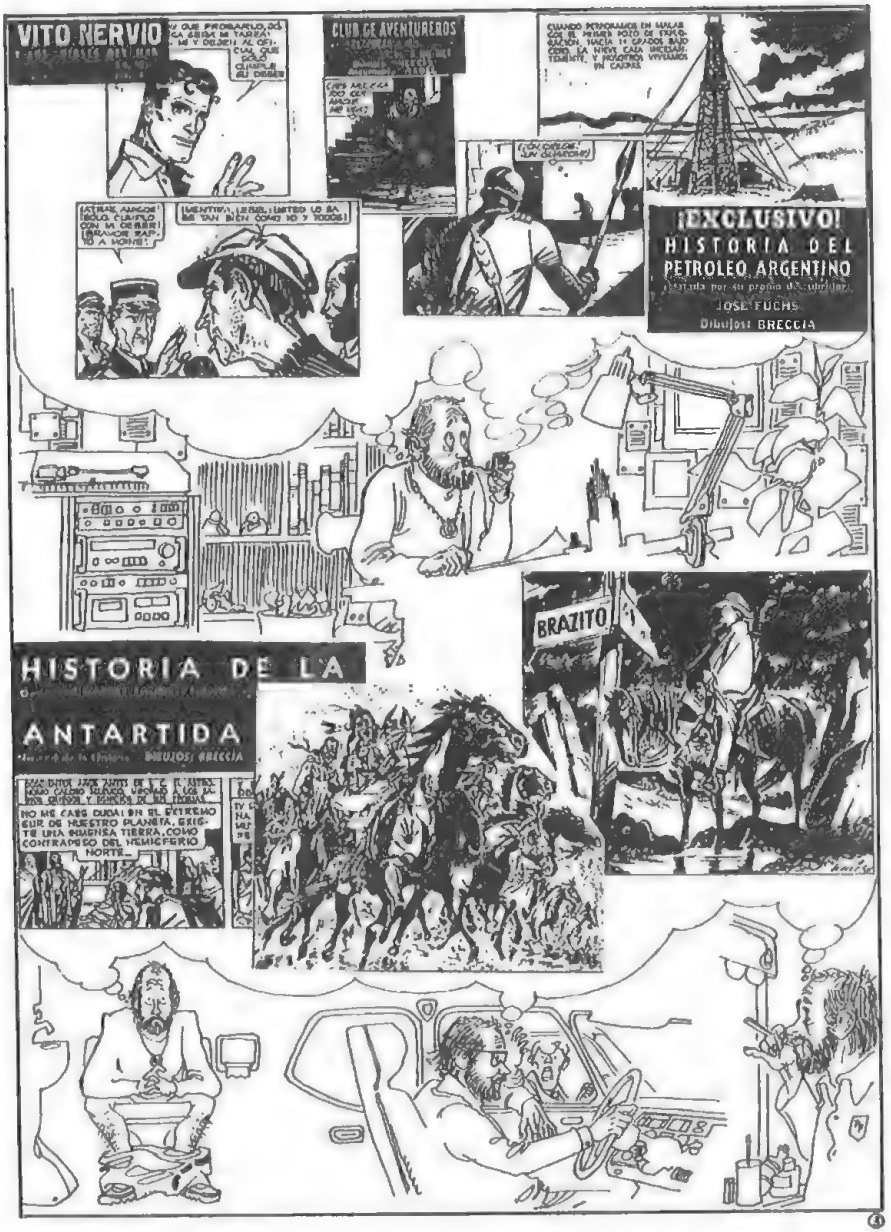
De hecho la verdadera preferencia de Tintin, al igual que la de Hergé, no se dirige hacia uno u otro emir, hacia uno u otro financiero internacional, hacia uno u otro loco o sabio de atar, hacia uno u otro partido apoyado cada uno por su cohorte de traficantes de armas y de banqueros podridos; dicha preferencia se dirigie hacia los desheredados de los Andes o del Nepal, a los muchachos pobres, a Tchang en el *Loto azul,* a Zorrino en *El templo del sol,* y esta solicitud misericordiosa y desinteresada, fijarse en ello, permitirá siempre ulteriormente a Tintin beneficiarse, en los momentos más críticos, de la ayuda directa o indirecta de aquéllos a los que ha salvado cuando estaba en condiciones de hacerlo. La lección de Tintin vale más que todas las llamadas de atención lanzadas por los cocodrilos de la televisión en favor de Biafrobanglakistan y denunciados a su manera por Gotlib.

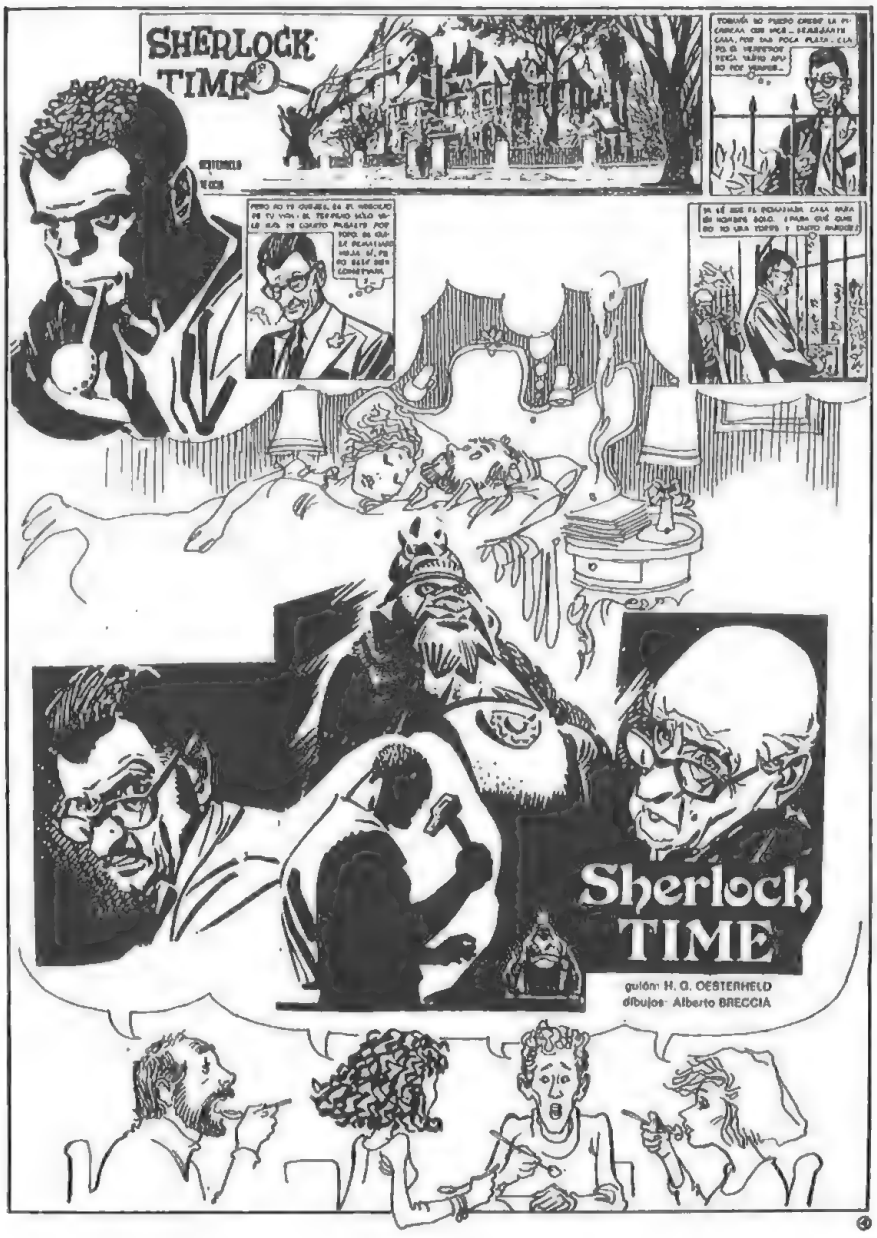
NOTAS

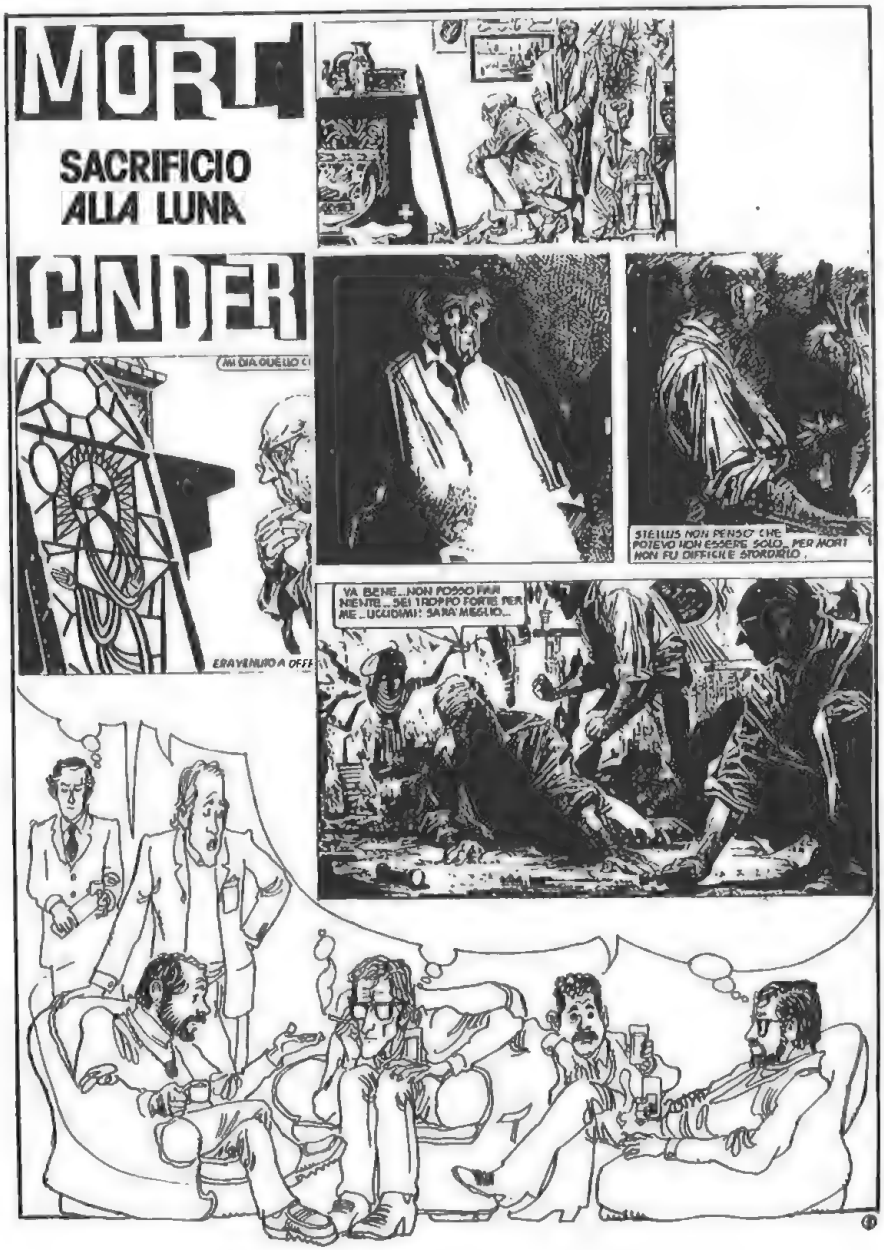
1. Cf. el acto fallido de la plancha 20 en la que la intención homicida es finalmente apartada: Haddock se precipita sobre Tintin y se apodera en realidad de un caldero y quiere estrangularlo o agarrarse a él en una especie de empujón-pugilato.
2. A esta pesadilla que Haddock hace sufrir a Tintin corresponderá –pues nada se pierde, nada se crea, todo se transforma, axioma fundamental para comprender la obra de Hergé... junto con algunas otras cosas– la pesadilla que Tornasol hará sufrir a Haddock en el *Tibet* (plancha 16). Es simplemente cuestión de justicia.
3. Cf. el significante psicoanalítico de la pipa propuesto por Maif-Fredy en su memoria de semiología sobre Gotlib.
4. Nada se pierde, nada se crea. Si Tintin se ahoga en una especie de bautismo tintorril (pues no se trata de whisky, no es el brevaje del mal haddockiano), Milu va a heredar este traspaso alcohólico con el que Tintin ha conjurado el hechizo sin anclarlo en su persona. Tengo anotadas por lo menos tres borracheras sufridas (involuntaria pero placenteramente) por este animal. *Rackham,* p. 19, *Tibet,* p. 19 (cf. la agresión de Tornasol a Haddock), *La isla negra* pp. 34-35, 40.
5. Nota del traductor: se traduce de esta manera un famoso slogan empleado en Francia en las manifestaciones políticas y que J.-C. Faur utiliza de la siguiente manera: "Hergé salaud, le peuple aura ta peau".

UN ENCARGO COMPROMETIDO
se quiere introdu.
colaboradores que, en luga
cas y posibilidades del medio
lo una obra concreta (álbum o se
a la obra escogida es igualmen
oso al semio-narratológico pas
er otra óptica. Creo que así
ar mejor del cómic y ad


TOC
TOC
TOC
MARCUSE
ASIMOV
FICTION
TELLADO
REICH
WERTHAM


VITO NERVIO
CLUB DE AVENTUREROS
¡EXCLUSIVO!
HISTORIA DEL PETROLEO ARGENTINO
JOSE FUCHS
Dibujos: BRECCIA
BRAZITO
HISTORIA DE LA ANTARTIDA
NO ME CABE DUDA! EN EL EXTREMO SUR DE NUESTRO PLANETA, EXISTE UNA INMENSA TIERRA, COMO CONTRAPESO DEL HEMISFERIO NORTE...


SHERLOCK TIME
Sherlock TIME
guión: H. G. OESTERHELD
dibujos: Alberto BRECCIA


MORT CINDER
SACRIFICIO ALLA LUNA
STELLUS NON PENSO' CHE POTEVO NON ESSERE SOLO... PER MORT NON FU DIFFICILE STORDIRLO.
VA BENE...NON POSSO FAR NIENTE... SEI TROPPO FORTE PER ME.. UCCIDIMI! SARA' MEGLIO...

EL ETERNAUTA
Textos de H Oesterheld
Dibujos de Alberto Breccia
© Alberto Breccia
EL ETERNAUTA
Textos de H Oesterheld
Dibujos de Alberto Breccia
© Alberto Breccia
¡¡AACHEE, MOSCA!!
BOC
BOC
BOC
T.G.I.O.
ESTUDIO DE AUTORES
HOY BRECCIA

AHH....
...SI...
TEMA: LA COMPOSICIÓN A TRAVÉS

Los
Mitos
de
Cthulhu
¿EXPRESIONISMO IMPRESIONISMO?

TAL
UNCLE
UNCLE
TAL
SCUSI
LEONARDO
STUPIDO
NEL SUO QUARTIERE LA CHIAVE
VINCE CAMPIONATO ROSSO

NO. TODOS NO
ME GUSTARÍA QUE ME CUENTES
CORNELIUS DARK PERMANECE INMÓVIL, SILENCIOSO, ATENTO A ESAS TRISTES VOCES DE VIEJOS PERROS ENCADENADOS QUE LE CUENTAN SUS PENAS A LA NOCHE QUE APENAS SE FILTRA POR LOS BARROTES DE ESA JAULA GIGANTE.
CORNELIUS DARK NO CANTA
¿QUÉ LO QUE SABÍA ANTES?
PENSÓ QUE SALDRÍA OTRA VEZ DE ACÁ...
DEBO CONCENTRARME EN IMAGINAR UN OBJETO.
QUE ME ENAMORÉ DE UN FRANCÉS. Y QUE EL ME ESPERA ESTA NOCHE PARA HACERME SU ESPOSA. CUANDO PARA ENAMORE AHORA SOY UN PEDAZO DE CARNE VIEJA. ANTES ERA OTRA COSA. HASTA NO HACÍA MUCHO SE PASABA LAS HORAS CONMIGO
POR EJEMPLO, UN CENICERO
FIN

LA PARTICULAR ODISEA DE LITTLE NEMO*

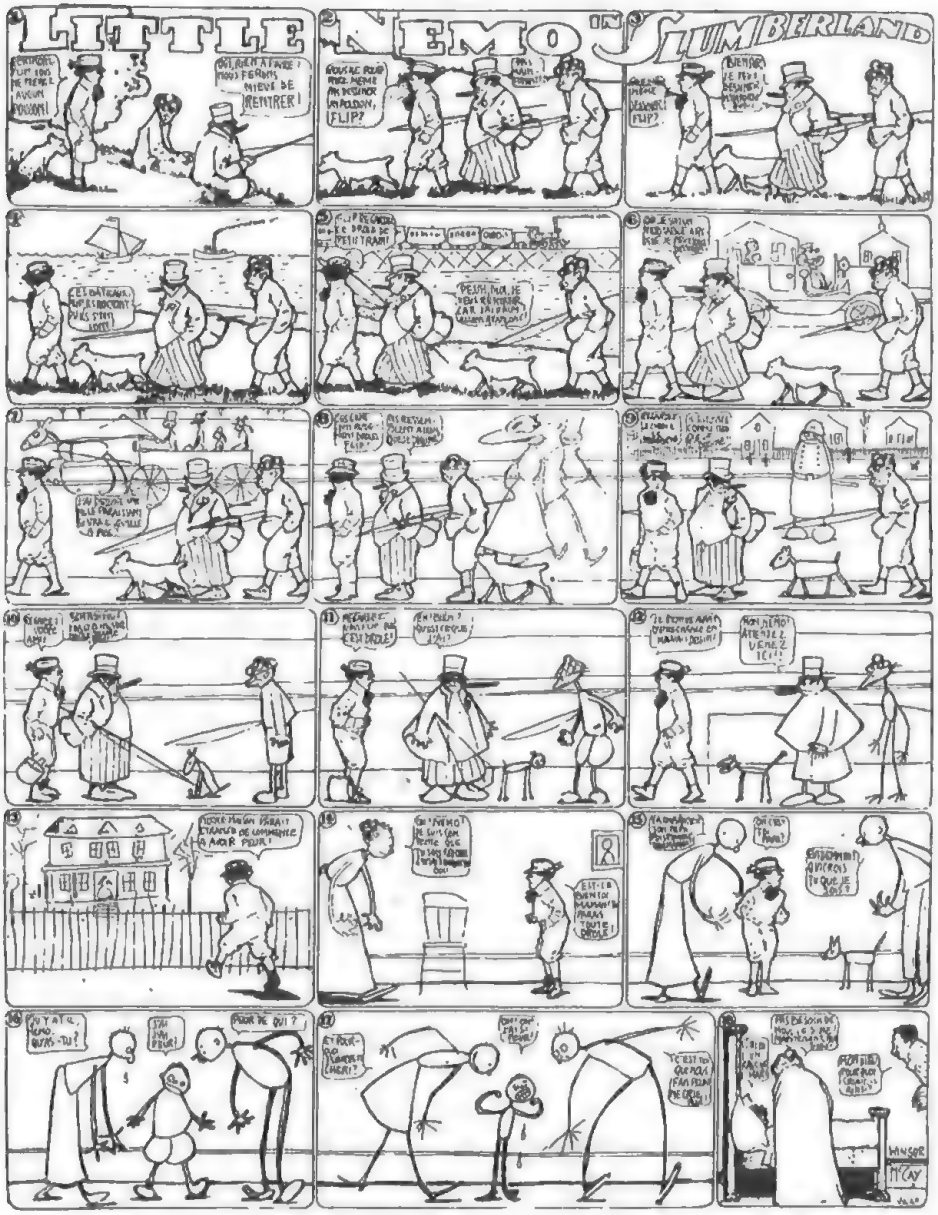
por A. REMESAR**

La obra de W. McCay (1869-1934) ha sido considerada de modo unánime, como una de las más importantes en la historia del cómic. Concretamente su serie *Little Nemo in Slumberland* ha recibido la admiración unánime de críticos, estudiosos y aficionados en general. El reconocimiento de McCay, como maestro indiscutible se fundamenta en una serie de hechos reales que en este momento funcionan como tópicos. Entre otras aportaciones se podrían destacar su concepto de la página, su estilo entroncado con el *Art Nouveau,* su concepción integrada del dibujo y el color, innovaciones de tipo lingüístico que van desde el juego constante de los encuadres a la utilización de recursos de degradación del color similares a ciertos procedimientos fotográficos posteriores. No es de extrañar, pues, que la obra de McCay, esté rodeada de la aureola del mito. Este hecho facilita que en muchos textos se dé una solapada idea de McCay como "inventor" indiscutible de una serie de recursos de lenguaje.

* El texto que a continuación viene tiene un doble origen. Por un lado una *entrevista imaginaria* con W. McCay, que yo mismo redacté en el verano de 1983 y que no ha sido publicada, en la que pretendía intentar explicitar el valor de la obra de McCay. Por otro lado, en el primer capítulo de una serie de vídeos que bajo el lema común de *Rocamora & Co.*, llevaba por título *Una nit amb Little Nemo* (Una noche con Little Nemo). Este vídeo realizado por el que firma con la colaboración de A. Aguiló y producido por el Departamento de Teoría de la Imagen y del Entorno de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, ha sido creado con varias finalidades: 1. dar a conocer la obra de W. McCay; 2. situarla en el contexto de la producción cultural de su época; y 3. introducir el tema de las relaciones entre el "lenguaje" del cómic y del vídeo. Así pues, la entrevista y el guión del vídeo, están en la base del presente trabajo, que en cierto modo serviría de "folleto" explicativo al vídeo, aún manteniendo su valor autónomo.
El corpus sobre el que se han elaborado los distintos trabajos de referencia ha sido el conjunto de la obra de McCay entre 1905 y 1911 y que puede hallarse en versión francesa en el álbum publicado por P. Horay en 1969 y reimpreso en 1981.

** Profesor de Cómic en la Universidad de Barcelona.

2 mai 1909



En este trabajo voy a intentar demostrar que la obra de McCay, aún manteniendo su indiscutible importancia y valor innovador, es una manifestación más de una corriente del pensamiento cultural anglosajón, que tuvo su auge en las postrimerías del siglo pasado y en los albores del presente. Me refiero concretamente a un determinado modo de presentar la realidad que escapa de las convenciones de la inmediatez perceptivo-cognitiva, para adentrarse en el fecundo terreno de la imaginación y la fantasía.

Es posible que el lector se pregunte ¿qué se pretende con un trabajo de este tipo, para qué trabajar sobre un autor ya muy conocido? Es posible responder a estas demandas desde diversos puntos de vista.

En primer lugar porque la influencia de McCay es más importante de lo que a primera vista parece, y paradójicamente en Europa. Desde 1912, el *Corrieri dei Piccoli* publica las aventuras de Nemo, que se llamará Bubi y que están en la base del estilo gráfico y técnica narrativa de A. Mussino.

Pero, posiblemente la razón de peso que me lleva a plantear este trabajo sea más del orden teórico que no del propiamente cronológico. En el mundo del cómic, estamos hartos de leer *Historias del medio,* que más parecen un catálogo de anécdotas, listas cronológicas, catálogo de obras, aproximaciones pseudosociológicas, que dan la impresión de que no se ha pasado de un concepto de la "Historia", fundamentado en las famosas listas de los Reyes Godos, o en la interpretación de los fenómenos culturales como excrecencia del genio creador. En este sentido las "Historias" de los cómics a las que tenemos acceso, están cargadas de "psicologismo". Existen por otra parte, textos que nos la intentan explicar desde un mecanicista y mágico esquema "para-marxista", según el cual todo es explicable desde el punto de vista de la evolución de la "infraestructura de producción", en definitiva de las relaciones de tipo económico subyacentes a esta parte de la industria cultural.

Pocos son los trabajos propiamente históricos, en el sentido de la ciencia histórica, que podemos hallar en el panorama de los libros dedicados al cómic. Sin embargo, para llevar a cabo este tipo de trabajo es absolutamente necesario "contextualizar" una determinada producción, no sólo por lo que respecta a su condicionamiento de tipo infraestructural, sino también en el contexto de lo que ha venido en

denominarse "superestructura". Es precisamente gracias a la comparación de un espectro amplio de producciones de diversos campos culturales entre sí, y del análisis de las recurrencias y diferencias halladas que se puede extraer la significación, lo más aproximada posible de una determinada obra.

1. ACERCA DE LOS SUEÑOS

Cuando se hace la crítica de Little Nemo, existe la tendencia a identificar *Slumberland* con el País del "sueño", y mediante una pirueta acrobática, se vincula esta serie de historietas con la obra de Sigmund Freud. Respecto al segundo punto hay que hacer constar que ambas obras se hallaban separadas por un océano, y al mismo tiempo por las barreras que imponían los circuitos culturales en los que se movían. Evidentemente que *La interpretación de los sueños* (1901), posiblemente una de las obras más conocidas de Freud es anterior cronológicamente a la serie de Little Nemo (1), pero ello no basta para establecer su influencia en McCay. Efectivamente, Freud era conocido en América, dentro de los circuitos universitarios, puesto que incluso es invitado a dar una serie de conferencias en la Clark University en 1909. Pero en general su obra todavía no se traducía a otras lenguas, y lo que es más importante no gozaba de la popularidad que se desencadenó en los años treinta.

Pero además, el campo semántico que abarca el concepto de "Slumber" hace referencia fundamentalmente a conceptos como *dormitar, adormecerse,* que desde el punto de vista de las operaciones psíquicas implican un cierto grado de vigilia e indirectamente de conciencia. En las aventuras del pequeño Nemo, no se habla tanto de *sueños* como de *ensueños.* Como bien señala A. Rey (1978):

> *Asumido el sueño, el episodio de Nemo es menos onírico que el de Krazy Kat; una racionalidad estricta encadena causas y efectos.* (op. cit. p. 106).

En este sentido sí que vale la pena retomar algunos conceptos psicoanalíticos que permitan explicar el ser de las aventuras de Nemo. Desde esta teoría, la lógica inherente a Little Nemo, no sería propiamente la del sueño, la lógica de la elaboración primaria mediante las operaciones de condensación y desplazamiento, sino que pertenecería a la lógica de la elaboración secundaria, propia de los sueños diurnos y de la fan-

tasía, consistente en articular las imágenes de forma coherente a la consciencia.

Esta primera puntualización es importante, puesto que aparta de la obra de McCay, cualquier veleidad de tipo surrealista. Su producción pertenece a otro dominio, al de la fantasía maravillosa, al de la fábula. Semánticamente el concepto de fábula hace referencia a la explicitación de un relato en el que se explican una serie de hechos fantásticos, pero también a aquellos relatos que conllevan una cierta "moralización". Este fenómeno de moralización es posible hallarlo sobre todo en los primeros despertares de Little Nemo, que entroncan por un lado con una cierta tradición del cómic (las resoluciones de *Buster Brown* por ejemplo), al mismo tiempo, que por otro, con la obra anterior de McCay, concretamente *Dreams of a Rarebit Fiend* (1904).

Lo que acabo de exponer, es fácil rastrearlo en la propia obra de McCay, que se pretende analizar. Efectivamente, toda la serie se fundamenta en el hecho de establecer por un lado el espacio y geografía del sueño, y por otro, la última viñeta, el espacio y geografía del soñador. Pero mientras que en las primeras páginas de la serie, McCay intenta relacionar ambos espacios mediante relaciones de tipo causal –estímulos externos o somáticos del soñador que generan el sueño– paulatinamente, esta relación pierde fuerza implicativa, para tomar un valor metalingüístico. Así pues mientras que en una primera época, la relación se podría formular en un paradigma del tipo:

me sucede u ocurre en mi exterior algo que provoca el sueño

a lo largo de la serie este paradigma se transforma en el siguiente:

esto –lo que acaba de suceder– es un sueño

Este cambio de paradigma en el interior de la obra es importante, puesto que produce dos efectos fundamentales. De una parte, permite liberar el discurso soñado de su génesis en el soñador. De otra, y precisamente gracias a lo anterior, permite una libertad temática básica para el discurso soñado. Estos dos paradigmas permiten establecer una tipología de las aventuras de Little Nemo, que permite dividir la obra en dos grandes ciclos. El primero el ciclo propiamente *fantástico* (1905-1909) que desarrollaría fundamentalmente el tema de la llegada a Slumberland, la visita de sus diversas regiones y habitantes. Este ciclo se da en una topografía irreal que se ordenaría según ejes del tipo superficie/profundidad; mar/tierra; cielo/subsuelo; bosque/ciudad; regiones heladas/

regiones cálidas.

En cambio, el segundo ciclo (1910-1911) es fundamentalmente un ciclo de *viajes*. Una vez exploradas las regiones de Slumberland, la topografía se concretiza: Luna, Marte, Estados Unidos. El interés fundamental de este ciclo reside en el hecho de que permite, mediante la metaforización pertinente, aproximar una cierta "crítica" de tipo social, puesto que el relato se fundamenta en nuevos ejes: real/posible; adecuado/inadecuado; justo/injusto; bienestar/malestar; agradable/desagradable.

En los grandes ciclos arriba señalados McCay crea toda una cosmogonía. Sería fácil atribuir al autor el genio suficiente como para haber sido capaz de sacar de la nada, los temas, personajes, situaciones, escenarios, etc. que va haciendo aparecer domingo tras domingo. Sin embargo, me parece que lo fundamental de la obra de McCay, y concretamente de la serie "Little Nemo" reside en el hecho de basarse en una serie de producciones anteriores y coetáneas, pertenecientes a diversos ámbitos de la industria de la cultura. En cierto modo, lo que consigue McCay, es "resumir" en un todo coherente una gran cantidad de aspectos de tipo temático, estilístico, argumental que se hallan dispersos en publicaciones, filmes, cuentos, espectáculos, etc. y que poseen como común denominador la "fantasía".

2. LITTLE NEMO, UNA OBRA PROFUNDAMENTE LITERARIA

Posiblemente, el campo cultural que más humus haya depositado en la obra de McCay, sea el de la literatura. En general, podemos abordar toda su obra desde la categoría del "cuento popular". Así en efecto en las páginas de Little Nemo aparecen de modo sistemático toda una serie de personajes propios de las leyendas y cuentos infantiles: Papá Noel, John Froost, Rip van Winkel, etc.

Pero, hay referencias a obras específicas de la literatura en boga en aquellos momentos. Uno de los temas recurrentes en Little Nemo, es el de la "relatividad", tanto se es un gigante, como un enano. Este tema introducido por Swiff en sus *Viajes de Gulliver*, es, al mismo tiempo, uno de los temas centrales del ciclo de *Alicia* de L. Carroll. Específicamente en el primer ciclo que señalaba para Little Nemo, aparece una organización topográfica irreal, propia de los autores antes mencionados

dos, y que podríamos remontar a la tradición vigente desde el siglo XVI, en los trabajos de Rabelais *(Gargantua)* e incluso a algunos aspectos del *Quijote* de Cervantes. Esta topografía que se organiza por regiones, especifica sin embargo algunas de ellas: el mar, las islas, el subsuelo, el cielo, etc., que se corresponden con las tradicionales regiones de los mitos universales, pero que los autores antes señalados, así como otros R. L. Stevenson y su *Isla del Tesoro,* Jack London con su *Gran Norte* y *Los Mares del Sur,* habían desarrollado, hasta convertirlas en tópicos culturales comunes a principios de este siglo.

Es evidente que el tratamiento de esta geografía arquetípica se podía hacer desde una perspectiva "realista", como sería el caso de Swift, Stevenson, London, o desde una perspectiva "fantástica", como podía ser el caso de Carroll, y especialmente el de Baum *(El mago de Oz)* y el de Barrie *(El ciclo de Peter Pan).* En ambos casos el núcleo de los relatos se fundamenta en la arribada de un personaje a una determinada región, y mediante su deambular por la misma la puesta en crítica de los tópicos sobre el comportamiento considerado "normal".

Pero ambas aproximaciones generan dos modos de concebir el relato, por lo que hace al papel de personaje central. En el caso del proceder "realista", es la acción y esfuerzo del personaje, su "aventura", la que permitirá el desenvolvimiento y resolución de la trama. En el segundo caso, el proceder "fantástico", el personaje ocupa un lugar subordinado, pierde su dimensión de sujeto, para pasar a ser el simple objeto de operación de unas fuerzas mágicas, maravillosas y de unos demiurgos, que constantemente le van a orientar en la vorágine laberíntica de los sucesos. Como he señalado más arriba los dos ciclos de

Comparación entre dibujos de Tenniel para *Alicia* y los de McCay para Little Nemo (11-II-1906).

Little Nemo, encajan en esta descripción. El primero mágico, el segundo realista.

Es precisamente en el ciclo realista, aventurero de "Little Nemo", en el que se puede rastrear otra serie de influencias literarias importantes. Así por ejemplo se hacen patentes las alusiones constantes a la obra de H. G. Wells *(La máquina del tiempo, La Isla del Dr. Moreau, El hombre invisible* o *La Guerra de los Mundos).* En el caso concreto de los viajes espaciales (sobre todo las páginas del año 1910), McCay resume una larga tradición que pretende explicar la vida en otros mundos.

Cuando Little Nemo y sus compañeros aterrizan en Luna, McCay presenta a sus habitantes y seres vivos desde la óptica del "gigantismo". Este tema que ya se puede hallar en *El hombre en la luna* de Goodwin (1638) o en *El viaje a la Luna* de Cyrano de Bergerac (1648) se explica por el hecho de la menor gravedad lunar.

Cuando la expedición pasa a la cara oculta de la luna, se hallan ante un hecho extraordinario, la luna es un planeta vivo, y sus seres son simplemente prolongaciones de su materia. Este tema fue desarrollado por Fourier, el socialista utópico en su obra *Cosmogonía.* A su llegada a Marte, los expedicionarios se hallan ante unos seres voladores que recuerdan los descritos en las *Aventuras de P. Wilkins* (1773) al mismo tiempo que pueden admirar en el zoo de Marte a una serie de extraños animales, gigantes todos ellos, que se pueden rastrear en una larga saga pero concretizar en las tendencias antropomorfizadoras de *Un autre Monde* de Grandville. Aunque la obra de referencia más plausible sea, para el caso de Marte, *Gullivar Jones* (1905) de E. C. Arnold.

No se sabe si realmente McCay tuvo acceso a toda esta literatura, pero lo que sí es seguro y se aprecia en su obra es la influencia directa de *Los viajes extraordinarios de Julio Verne.* Como se sabe una de las características narrativas de Verne, era la síntesis aparentemente científica del estado de los conocimientos de su época en cada uno de los temas que desarrollaba. Así pues, algunos de estos aspectos pueden derivar directamente de la obra del insigne francés.

Se pueden hallar otras influencias en momentos puntuales de la saga de Little Nemo. Así el tema de la "ballena", aparece en varias ocasiones, y remonta a uno de los mitos de la literatura americana, *Moby Dick* de Melville. Es obvio que otro autor que ofreció contexto a McCay, fue E. A. Poe, concretamente con su *Aventura sin igual de*

un cierto Hans Pfaall, pero es posible que ciertos de sus cuentos, como puede ser *El dominio de Arheim,* pueda haber influido a McCay en el desarrollo general de la serie. Un tema que también se repite, es la colaboración que puede recibir Nemo de los animales salvajes, que retrotrae a la obra de Kipling *El libro de la Selva.*

3. LITTLE NEMO Y EL CINE

Conocida es la afición de McCay por la representación del movimiento, no es de extrañar pues, que el cine de la época, influyese definitoriamente en su obra. Sin embargo, es necesario puntualizar los siguientes hechos:

1. De las películas de la época, McCay elige fundamentalmente una serie de "temas".

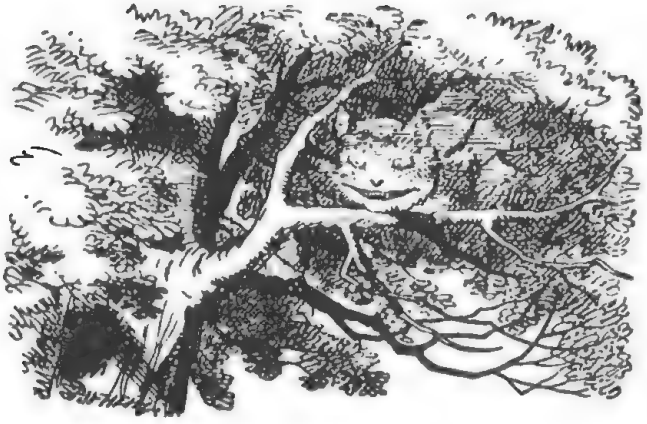
2. De las películas de la época, McCay elige una serie de problemas "técnicos" (trucajes) que él desarrollará efectivamente en el cómic.

Efectivamente, McCay instrumentaliza los filmes de Williamson, Porter, Pathé, Lumière, Meliés, Gaumont, etc. en el sentido que una serie de temas "fantásticos" (Meliés) o "realista-documentales", los incendios de Porter o Williamson, las escenas de calle de los "documentales", son retomados precisamente por su valor temático en el interior del ciclo de Little Nemo. Es posible que el conocimiento que McCay muestra de la obra de Verne, sea debido a la interpretación que de la misma hizo Meliés *(Viaje a la luna, A la conquista del Polo, 20.000 leguas de viaje submarino,* etc.), al mismo tiempo que algunos de sus trucajes *(El reino de las Hadas, Cristo sobre las Aguas)* ofrecieron a McCay ideas que desarrolló en diversos puntos.

Lo que es evidente es que existe una estrecha conexión, como mínimo a nivel temático, entre la obra de McCay y la mayor parte de la producción de los pioneros del cine. Al mismo tiempo, también es evidente, el interés de estos pioneros, por el tema de lo "fantástico", no sólo fue Meliés con los filmes citados, o todas sus adaptaciones de cuentos sino incluso Porter con obras como *Dream of a Rarebit Fiend,* evidentemente basada en su homónima de McCay, o *Tale of the Sea* y *Alice in the Wonderfulfand.*

Ciertamente no podemos explicar el aspecto cinematográfico de la

obra de McCay, si éste no fuera un aficionado al cine, y tampoco sin citar como mínimo las experiencias de animación llevadas a cabo por Cohl en Francia y Stuart Blackton en los EE.UU. No hay que olvidar tampoco que la obra de McCay en el terreno del cine animado, era conocida por los grandes pioneros. Así G. Sadoul, en su *Historia general del cine* recuerda una anécdota de E. Cohl:



Procedimiento de superposición y fundido en Tenniel y McCay.

El film de McCay –hace referencia a Gertie the trained Dinousar– *estaba dibujado admirablemente, pero la causa principal de su éxito estaba en su forma de presentación. Recuerdo haber asistido a una de estas representaciones en el teatro Hammerstein de Nueva York. El principal, casi el único personaje, era una especie de animal antidiluviano, un dinosaurio monstruosamente grande. En el escenario, frente a la pantalla, estaba McCay, muy elegante y armado con un puntero. Iniciaba un pequeño discurso y se volvía hacia la pantalla como un domador y llamaba al animal que salía de tras unas rocas. Comenzaba en este punto, siempre bajo las órdenes del domador, una exhibición de alta escuela: el dinosaurio daba vueltas, danzaba, rompía árboles y por último se inclinaba ante el público que le aplaudía.*

4. LITTLE NEMO Y EL MUNDO DEL CIRCO

Esta citación de E. Cohl, nos permite adentrarnos en otro de los territorios culturales de la época que influyó decisivamente en la obra de McCay, me refiero al circo. Como se sabe, y en los inicios de su carrera profesional, McCay se especializó en la realización de carteles para circos. El circo no era todavía "el gran espectáculo", sino que se configuraba como un mundo aparte donde se podía contemplar todo aquello que no era usual, desde el hombre enfrentado con la fiera, los "monstruos" producidos por la naturaleza, hasta las proyecciones de una caja mágica llamada cinematógrafo.

Resulta obvio que McCay conocía el mundo del circo, por lo menos en sus aspectos más exteriores. Muchos de los uniformes que luce Little Nemo están sacados directamente de los que vestían domadores y empleados. Pero además McCay hace aparecer explícitamente el circo en algunas de sus páginas, ya sea a través del tema que desarrolla (el trapecio) o de los elementos de decorado (elefantes, hombre bala). Concretamente en 1906 (páginas de septiembre a octubre), Little Nemo y sus compañeros son hechos prisioneros por unos monos, que los exhiben y les obligan a realizar actos de tipo circense. Otro tema, al que el circo y McCay dedican su atención, es el de los espejos distorsionadores. El efecto de las distorsiones, le permiten a McCay, realizar un experimento interesante en lo que hace referencia a los tipos de encuadre.

5. LITTLE NEMO Y EL COMIC Y LA ILUSTRACION GRAFICA DE LA EPOCA

McCay siempre reconoció que su mayor pasión era dibujar. No sería pues de extrañar que fuera también un insaciable conocedor de los más grandes artistas del dibujo. Sin embargo, cuando se hace referencia a su estilo gráfico tan sólo se plantea su pertenencia al movimiento del *Art Decó* y su gran admiración por su profesor de perspectiva, John Goodeson, en su natal Spring Lake.

A pesar de ello me parece absolutamente correcta la hipótesis de que McCay conocía a otros ilustradores y dibujantes. En el caso de los dibujantes de cómic el hecho es obvio. A lo largo de su obra es fácil hallar la influencia ya sea en el tema o el estilo de dibujantes como Outcault, Opper –del que recoge el tema del dinosaurio–, Dwiggnings, el autor de *School Days,* Verbeeck, a partir de cuyas ideas plasmadas en

Ilustración de Dana Gibson.

Upside-Down, McCay realiza algunas páginas (16 de febrero a 1 de marzo de 1908), e incluso la de otro de los grandes pioneros, Feininger.

Pero también es posible rastrear la influencia provinente del campo de la ilustración gráfica y periodística. McCay bebe fundamentalmente de las fuentes de la *escuela inglesa* y de la *escuela americana*. La escuela inglesa que tendría sus orígenes en los grabados de Hogarth y en los posteriores trabajos de Leech, Keene, pero sobre todo en los de Du Maurier y Tenniel, que posiblemente eran los más conocidos en EE.UU. Du Maurier, porque a partir de los ochenta publica en las páginas del *Harpers Magazine*, Tenniel porque se hizo famoso por las ilustraciones del ciclo de *Alicia* de L. Carroll. En ambos autores hallamos una serie de constantes que, en mi opinión, dejaron huella en McCay. En primer lugar el hecho de trabajar sobre "lo fantástico", Tenniel a partir de Carroll, Du Maurier a partir de una serie de ilustraciones que tienen por tema los "sueños". Tenniel utiliza una serie de deformaciones en los personajes, y de "fundidos", que serán recogidos por McCay. Du Maurier introduce el tema de la deformación a través del gigantismo, concretamente en animales.

En segundo lugar, tanto Tenniel como Du Maurier, son autores que trabajan fundamentalmente la línea por medio del rayado, complejo en Du Maurier, simplificado en Tenniel. En McCay el tema de la línea es fundamental, pero posiblemente su mayor influencia en este terreno provenga de la escuela americana y concretamente de los trabajos de Dana Gibson, que puede considerarse como uno de los introductores del estilo *Art Nouveau* en la ilustración americana.

6. LITTLE NEMO: OBRA DE SINTESIS

Por lo que llevo expuesto queda claro que "Little Nemo" se configura como una obra de encrucijada, en el sentido, en que en ella se resume toda una tradición cultural en boga en el mundo anglosajón de principios de siglo. Esta tradición se centra en el tema de lo "fantástico", recogiendo a su alrededor aportaciones de la literatura, la tradición folklórica y que se revaloriza mediante la utilización de nuevas formas expresivas: el cómic, el libro ilustrado y el cine.

En este sentido la obra de McCay es una obra de síntesis y despe-

dida, puesto que a partir de la segunda década del siglo XX, este tema desaparecerá como tal del entorno cultural, reapareciendo en nuevas formas y perspectivas: la ciencia ficción y la aventura principalmente. Es por ello que la obra de McCay, adquiere una significación importante para nosotros puesto que ocupa un lugar entre los clásicos dedicados a este género.

Pero además la obra de McCay posee valor por su carácter diferencial. En efecto, McCay, posiblemente más que otros coetáneos suyos, inaugura un nuevo territorio de la expresión artística: el del cómic. Y ello por varias razones. En primer lugar porque mantiene su producción ligada al resto de producciones culturales, y ello le permite establecer las marcas diferenciales de la misma. El cómic no deberá estar supeditado, como la ilustración, a un texto previo, externo a él mismo. El cómic generará su propio texto en forma de "guión", de organización previa de la idea a desarrollar. En este guión se deberá tener en cuenta que el cómic utiliza tanto la "lengua" como la "imagen", y en este sentido desarrollará específicamente los postulados que diera Töppfer a principios del siglo XIX.

Además, esta autonomía del cómic, se manifestará también respecto a otras tradiciones como pueda ser la teatral, que pesaba como una losa sobre los dibujantes de principios de siglo. Para McCay, el escenario de las aventuras de Little Nemo, no va a ser ya el homónimo teatral, va a ser la página y su organización, y en este sentido debe valorarse su gran trabajo acerca del encuadre, que se manifestará en el cambio de los formatos de las viñetas, a las que confiere su verdadero sentido: el traducir las relaciones espacio-temporales del relato. McCay era perfectamente consciente de la utilización de la superficie de la página como escenario. Como bien señala Fresnault-Deruelle (1977), en McCay la perspectiva sirve para denunciarse y la ilusión figurativa para arruinar el placer que debe engendrar.

El único espacio-tiempo que interesa es el de la representación que como tal no es real, no es extenso ni continuo. Es un espacio-tiempo que adquiere valor mediante el movimiento que de él se pueda inferir, y que responde a la necesidad de explicitar el relato fuera de los canales de la metáfora lingüística o de la metonimia cinematográfica. Es en este sentido que la obra de McCay se presenta como fundamental en la historia del cómic, puesto que en ella se asiste por primera vez a la toma

de consciencia de que el cómic posee un *lenguaje específico*, que no pasa, como es habitual considerarlo, como *Ersatz* del cinema, tal y como diría Fresnault, ni tampoco por hallar en sus páginas innovaciones anteriores a su utilización en el cine, puesto que algunas de ellas tenían una larga tradición en la historia gráfica, desde Goya a Tenniel, desde Töpffer a Grandville. Lo fundamental en la utilización del lenguaje por parte de McCay reside en la consciencia que toma de los siguientes aspectos:

1. La elipsis como forma fundamental del seccionamiento del relato, elipsis que no se da en el recorte de la acción, como en el caso del cómic que tiene como referencia la pantomima, sino en recortes del continuum del contenido.

2. Independencia relativa entre el primer término y el segundo término de la representación, dicho en otras palabras, entre los personajes y el escenario.

3. Valor del encuadre en función del espacio ocupado por un determinado elemento de la representación en relación con los demás. Este aspecto, le permite el juego de planos, tanto a nivel de la escala como de la profundidad.

4. Explicitación de los fundamentos del relato a nivel de las marcas específicas de su desarrollo, es decir conocimiento del valor de puntuación, expansión o condensación, tanto temporales como espaciales, que permiten la introducción del "tempo".

En definitiva, con "Little Nemo", se asiste a la aparición del cómic propiamente dicho, desvinculado de las demás tradiciones más o menos cercanas. Pero este "nacimiento", se consigue precisamente por el hecho de que la obra se encuadra en una determinada tradición, recogiendo sus características fundamentales y desarrollándolas de modo específico. Pero "Little Nemo" es una obra única, cerrada, el experimento crucial que abre vías, pero que no es posible, ni tiene ya sentido repetir.

NOTA

1. De forma esquemática la obra de McCay puede especificarse del modo siguiente.
   1891: Murales de Vine Street Museum.
   1891-1897: Diversos trabajos de ilustración principalmente sobre temas circenses.

1897-1904: Ilustrador y reportero gráfico del *Cincinnati Times Star* y del *Commercial Tribune.*
1903: *Tales of the Jungle Imps* para el *Commercial Tribune* de Cincinnati.
1904: Inicia sus trabajos para la Herald Company. Bajo el pseudónimo de *Silas* realiza entre otros *Dull Care, Poor Jake* y fundamentalmente *Dreams of a Rarebit Fiend.*
Con su propio nombre realiza *Sister's little sister's Beau, Phoolish Philipe's Phunny Phrolics* y *Little Sammy Sneeze.*
1905: *Hungry Henrietta.*
1905-1911: Para el *New York Herald: Little Nemo in Slumberland.*
1911-1914: Para el *New York American: In the Land of Wonderful Dreams,* al mismo tiempo que otras series como *Midsummer Day Dream.*
1924-1927: Para el *Herald Tribune* vuelve a realizar *Little Nemo in Slumberland.*

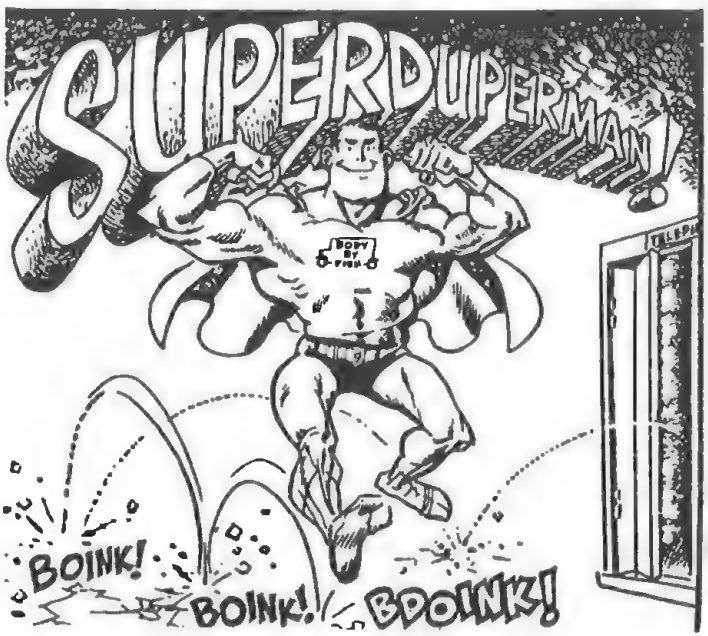
Aparte de su obra gráfica es posible establecer una filmografía de dibujos animados.
1909: *Little Nemo, How a Mosquito Operates* y *Gertie, the Trained Dinousar.*
1913-1914: *Remake de Gertie.*
1917: *The sinking of Lusitania* (primer largometraje de cine animado en el mundo).
1920: *The Flying House.*

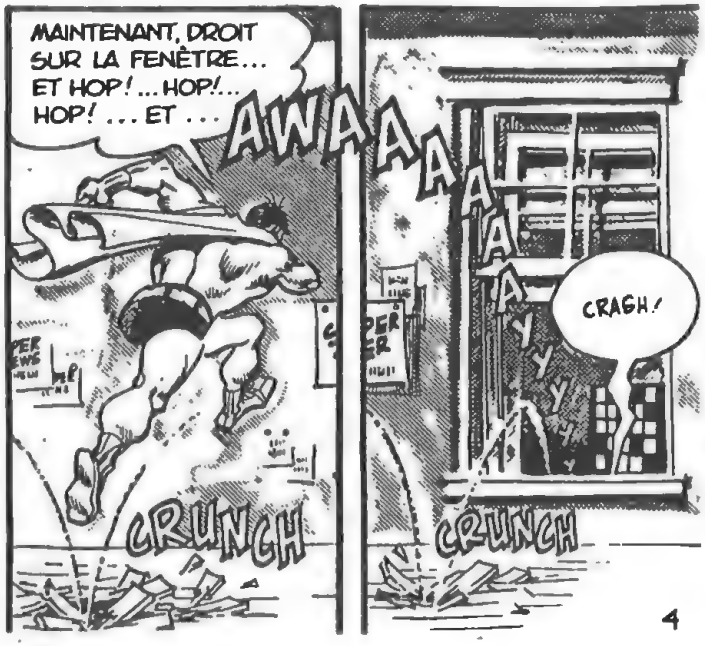
BIBLIOGRAFIA

En esta bibliografía no se han tenido en cuenta las obras de carácter general consultadas.

BERNACCHI, L. S., "Little Nemo", en *AZ Cómics,* Archivio Internazionale della Stampa a Fumetti, Roma, 1969.
BUONO, O. del, "Oh, caro, dolce nessuno", en *Linus* 55, Milano, octubre 1969.
– "L'altro McCay", en *Linus* VIII, 1 (82), 1972, 1-12.
CARADEC, F., *I primi eroi,* Milano, Garzanti Ed., 1962.
COUPERIE, P., "Les debuts du fantastique dans la BD: l'ecole du Herald", *Phenix,* 11, 1969.
– "L'âge d'or du fantastique americain: l'ecole du Herald", *Pilote* 56 bis, Jan. 1979, pp. 13-15.
– "Au Pays du Reve", Introducción al álbum *Little Nemo,* París, P. Horay, 1969 (1ª).
DEILTH, A., *Introduction to Little Nemo,* New York, McCay Features Synd, 1945.
DOMINGUEZ NAVARRO, M., "Little Nemo, el primer cómic de la fantasía y la C.F.", en *1984* núm. 35, pp. 47-49.
DOTTIN, M., "Approches de Little Nemo", en *AA.VV. Lecture et BD.* 1er Colloque International d'Education et BD, Marseille, Edisup 1977, pp. 15-24.
FAUR, J. C., "W. McCay et la maison volante", Prefacio al álbum del mismo título, Marseille, Bedesup, 1980. Reproducido en Faur, J. P., *A la Recontre de la BD,* Marseille, Bedesup, 1983.

FERNANDEZ LARRONDO, P., "Little Nemo in Slumberland: Cómic y Arquitectura", *BANG!*, núm. 3, nov. 1970, p. 64.
FRESNAULT-DERUELLE, P., *La chambre a Bulles*, Paris, U.G.E. 1977.
– "La BD, ersatz du cinema?", en *AA.VV. Lecture et BD*, Marseille, Edisup, 1977, pp. 25-31.
MOLITERNI, C., "Little Nemo au Metropolitan Museum", *Phenix*, núm. 1, 1866.
POLITZER, H., "Da Little Nemo a Li'l Abner", en MANNING WHITE, D y ABEL, R. H., *Sociologia del fumetto americano*, Bompiani Milano 1966.
REY, A., *Les spectres de la Bande*, Paris, Minuit, 1978.
RODRIGUEZ ARBESU, F., "Un gigante de la imagen", *Wendigo*, V año, núm. 15, 1980.
RUIZ MARQUEZ, M., "Los sueños de Little Nemo", *Zeppelin*, núm. 1, 1973, pp. 2-5.
ZANOTTO, P., "Da Little Nemo a tennebrax", *Il Gazettino*, Venezia, dic. 1967.
– "Dal fantastico alla fantasciencia", en G. Strazzulla (Ed.) *Enciclopedia dei fumetti*, Milano, G. C. Sansoni Ed. 1970.


SUPERDUPERMAN!
BODY BY PYRO
BOINK!
BOINK!
BDOINK!


MAINTENANT, DROIT SUR LA FENÊTRE... ET HOP! ...HOP!... HOP! ... ET ...
AWAAA

LO QUE HUGO OTORGA CUANDO MALTESE CALLA

por Antoine ROUX

El cómic o *el arte del "doble juego"*: el juego de las imágenes entre sí dentro de la página y el juego de las palabras con las imágenes. Para resumir en una sola palabra este segundo aspecto, un especialista (1) ha propuesto el calificativo de *verbo-icónico*.

¡Definición interesante pero que puede poner los pelos de punta a los puristas!

En primer lugar a causa de ese matrimonio un tanto bárbaro entre una raíz que se ha tomado prestada del latín y otra que se ha cogido a los griegos: ¡mejor hubiera sido pescar las dos en el mismo vivero!

Además y sobre todo porque, si se analiza detenidamente, la primera de estas raíces no conviene exactamente: pues las palabras en el cómic por muy englobadas que estén dentro de un bocadillo, no son sin embargo palabras en el aire!

"Verba volant, scripta manent", según dicen al mismo tiempo la sabiduría popular y el derecho romano: pero las palabras del cómic son palabras *escritas*. Dejando aparte su significado, por su número, por su grosor, por la manera misma en la que están trazadas participan en la originalidad de la serie. ¡Sin olvidar las famosas onomatopeyas!

Por lo tanto habría que decir *scripto-icónico*. ¡Pero que no cunda el pánico, vamos a dejar aquí estas generalidades preliminares que vienen dictadas por una molesta deformación profesional! (2).

¡Hugo Pratt tiene la palabra... o más bien el silencio!

Se podría realizar sin duda un erudito trabajo sobre el *discurso de Hugo Pratt* y sobre las variaciones de su retórica según los momentos y los personajes.

Incluso según la fecha en la que la historia ha sido realizada.

Se podría apostar (¡pongo mi mano en el fuego!) que hoy el maestro de Venecia desdeñaría la introducción en la segunda viñeta de este montaje (3) del comentario que en ella figura, demasiado limitativo, y que dejaría únicamente a la imagen y a sus lectores el trabajo de revelar (en el sentido casi fotográfico del término) ese odio desbordante que se menciona así como otras muchas impresiones...

PERO ¿QUÉ HAGO AQUÍ?
LE ENCONTRAMOS DESMAYADO EN SU HABITACIÓN. LOS ASCARIS HAN HUIDO...
...Y YO HE HERIDO A ESTE GUERRERO
RANDALL LANZÓ UNA MIRADA LLENA DE ODIO.

Además no hay más que comparar estas dos imágenes, sacadas de los comienzos de la obra de Pratt, con otras más recientes como este principio de aventura en el que aparece el viejo Jeremías (4).

En los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire hay uno que se titula "Golpeemos a los pobres": a un miserable que le pide limosna, el artista dandy le da... una paliza hasta que el desgraciado, ante los palos, se rebele y se los devuelva, volviendo así a ser de nuevo un hombre. Mutatis mutandis, aquí, en cierta manera, la misma historia nos es re-contada: ¡pero para Corto Maltese una mirada y un silencio son suficientes para transformar una piltrafa en una persona!

Ese primer plano sobre el rostro de Jeremías podría, para un lector apresurado, desaparecer del montaje: la imagen que precede y la que sigue, en campo/contracampo, se cortocircuitan perfectamente, la répli-

ca de Corto conecta directamente con el tono lastimero del viejo borracho. Pero en ese caso el lector no se entera de algo importante. Pues ese primer plano sobre el rostro fatigado es todo un momento "fuera del tiempo" en el que nosotros somos a la vez Corto contemplando al viejo y también el propio viejo, sorprendido, sin atreverse a creer que alguien le *mira*...

Hugo el lacónico y Corto el taciturno... Uno puede imaginarse el texto que un autor prolijo añadiría a estas otras imágenes de Pratt, una página que podría titularse: "el combate en la isla". La sobriedad es tanto más apreciable en un relato en donde cada una de las tiras tiene su originalidad para traducir la intensidad dramática:

VENGA... SAL... ¿QUÉ ESPERAS?
SQUEERUUUEEK!
CRACK!
¡MALDITO!...
MALDITO PÁJARO...

así, en lo que a la primera tira respecta, ese primer plano sobre la gaviota que viene a colocarse entre Corto (primera imagen) y el tirador emboscado (tercera imagen): signo precursor y respuesta burlona del destino a la orden que nuestro héroe dirige a su adversario escondido (" ¡sal!");

—así, esa única viñeta que ocupa toda la segunda tira para hacernos sentir mejor el estado de tensión y de crispación de Corto: cuerpo pegado al suelo y atrapado en la viñeta, músculos tensos y mirada fija en el punto de mira, hasta ese ligero temblor de la mano apretando el arma;

—así, las dos onomatopeyas alineadas ambas en la tercera tira porque en ese instante preciso esos dos ruidos condensan el drama que está desarrollándose: grito de la gaviota que turba a nuestro héroe, chasquido del arma que va a dar en el blanco;

—así, la doble interjeción del héroe en la última tira: ¿a quién se dirige el primero de los dos "maldito" proferidos? ¿al adversario escondido? ¿o quizá podría tomarse como el comienzo de la maldición final? *O más bien como una rectificación* de Corto: maldecir a su adversario ha sido un reflejo incontrolado que se le ha escapado: nuestro hombres es un aventurero que sería incapaz de guardar rencor a quien ha sabido vencerle.

El término "maldito", incluso el de "condenado" no tienen ya en castellano el valor imprecatorio, terrible, del "maledetto" italiano que así se traduce. E incluso para un Corto Maltese, el "maldito" a la italiana, es algo temible. Así pues esta maldición ha sido soltada, ya no se puede volver atrás... Que una solución: *desviarla,* del adversario hacia el animal.

Y esta maldición final, risible, resuena como una comprobación irónica: ¡que el destino es ciego y que la vida depende tan sólo de un grito, del grito de una gaviota...!

En una novela de Agatha Christie, a propósito de un gato asesinado, se hace alusión a esa última imagen que el moribundo se lleva consigo, la última que haya impresionado la retina y que persistirá una vez que la vida nos haya abandonado, al menos durante ese interminable instante de la descomposición...

Existe también esa práctica de cerrar los párpados de los muertos: como si se sospechara que, quizá, sus ojos continúan grabando y su inteligencia asimilando pero sin poder ya dar órdenes al envoltorio carnal.

SABES EVELINE... PARA MÍ ESTO HA SIDO UNA GRAN SORPRESA... CREÍA ESTAR SOLO Y DETESTABA EL MUNDO Y, YA VES, ME EQUIVOCABA... INCLUSO CONTIGO ¿ME AMAS... ME AMAS SINCERAMENTE...?
SÍ, ROBIN DARLING... NO PODÍA DEJAR DE VENIR.
OH, DIOS MÍO... ENTONCES SOY FELIZ... FELIZ... FELIZ...
¿CUÁNDO MURIÓ?
ANTES DEL ALBA... LA LUNA ESTABA TODAVÍA ALTA.

Aquí esta sucesión de rostros, enmarcados exactamente de la misma manera, no son solamente el tiempo que pasa sino también quizá esas últimas visiones, ese adiós a los amigos, esa última llamada silenciosa antes del "gran sueño"... Las últimas orillas de imágenes...

Y para terminar tendréis que conformaros con un texto porque si no habría que reproducir aquí un álbum completo.

En una serie de cortos relatos e historias completas *(La macumba del gringo, Al Este del Edén...)* se encuentra una historia más particularmente estructurada a partir del silencio.

Las 12 primeras páginas de *Jesuita Joë* son mudas: lo que no quiere decir insonoras: 3 páginas están marcadas por el ritmo de los "bang... bang..." y otras 2 por el de los "tom... tom..."

Al principio se piensa en el deseo del autor de describir un entorno, el del "gran silencio blanco", como se suele decir al hablar de las grandes extensiones nevadas... Pero, avanzando en la historia, uno se da cuenta de que se trata también de un silencio interior o, más bien, de una alternancia de fases en las que el personaje tan pronto es consciente de lo que experimenta como se contenta con vivir lo inmediato, pura y llanamente.

Nunca sabremos con exactitud lo que ocurre dentro de la cabeza de Jesuita Joë y, en cierta manera, él tampoco, presa de sus huecos de consiencia. Un caso patológico que únicamente los especialistas podrían presentarnos en todas sus manifestaciones clínicas pero que aquí Pratt nos lo hace conocer, incluso experimentar, jugando con la ausencia de textos: *¡manto blanco* de la nieve y *blancos mentales* del protagonista!

Expulsad lo natural y volverá al galope: esperemos que se nos sepa perdonar estas racionalizaciones sobre el texto y la imagen en el caso muy particular en el que este último brilla por su ausencia o por su parsimonia.

Naturalmente hay en el trabajo de Pratt y en el placer que se experimenta leyéndolo mucha más profundidad y sutileza(s).

Nos hemos detenido en los linderos de un mundo cuya exploración requeriría algo menos de espíritu geométrico y mucha más agudeza... En definitiva esa cualidad, esa "virtù" que Hugo Pratt posee en grado extremo: ¡el laconismo!

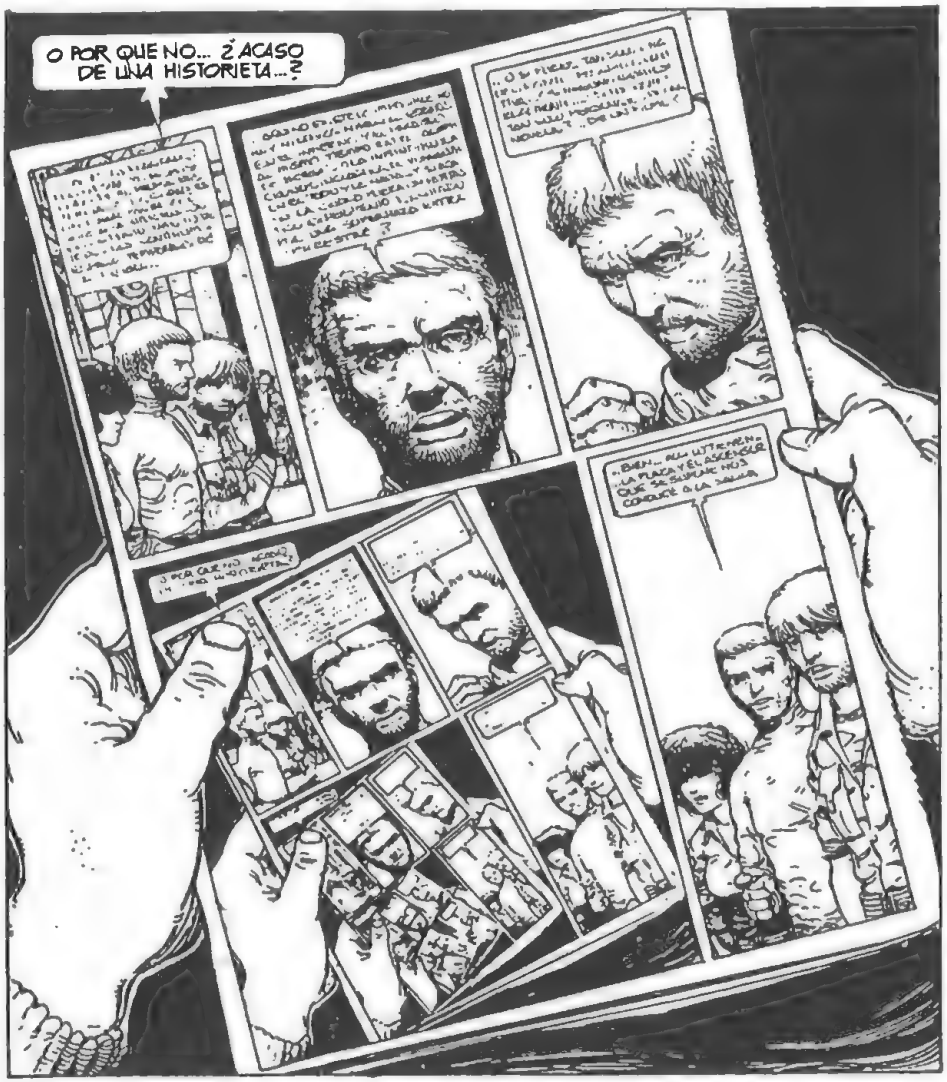
Y para terminar con una anécdota, recordemos aquella reflexión, a propósito precisamente de *Jesuita Joë* del que hemos hablado más

arriba. Cuando se le hacía notar: "Es muy hermoso... pero se lee enseguida", Hugo contestó: " ¡Bueno, en ese caso lo volverán a leer!" (5).

NOTAS

1. Cf. René La Borderie: *Les images dans la société et l'éducation* (Casterman 1972).
2. Téngase en cuenta que el autor de este artículo ha prpetrado una defensa e ilustración del cómic bajo el título: *La bande dessinée peut être pédagogique* (Ed. de l'Ecole, Paris 1970 y reediciones).
3. Sacado de una aventura dibujada durante el periodo argentino: *Anna nella jungla.*
4. *Bajo el signo de Capricornio.*
5. Citado en *A la rencontre de Hugo Pratt* (suplemento de *Bédésup* núm. 22, enero del 83).

Muñoz-Sampayo en *(A Suivre)* núm. 57.



Barreiro-Giménez: "Ciudad" en *Comix Internacional* núm. 30.

YO ESTUDIE IMAGINACION EN SCOTLAND YARD

por Josep M. BEA

Aparecer en la España de la postguerra, era como nacer durante el trayecto de regreso de un enterramiento; en el que la gente ya ha llorado casi todo lo que tenía que llorar; en el que ya nadie habla del muerto y en el que el luto aconseja y obliga a vivir en sepulcral silencio, en un silencio de cine mudo, de blanco y negro. Y uno, que aparece en aquel entierro sin haberlo deseado y sin haber sido invitado, ansía gritar y reír, pero nadie le hace caso, es como salir de paseo con los muertos vivientes: infinitamente aburrido.

Quizás, aquel grisáceo y plúmbeo entorno vital obligara a muchos, o a pocos, a utilizar la imaginación como mecanismo defensivo ante la mediocridad reinante. Pero era difícil jugar a imaginar, conjugando las depauperadas piezas que ofrecía aquella triste realidad ambiental. Se precisaba la aportación de nuevos elementos que posibilitaran a la imaginación ilimitados procesos combinatorios. Una de las puertas de entrada o de huida a un universo de realidad compensatoria fue el

JOSÉ MARIA ABE TENIA 14 AÑOS, UN GATO Y UNA GRAN AFICIÓN POR EL DIBUJO.
POR LAS MAÑANAS ESTUDIABA EN UN COLEGIO DE CURAS Y LAS TARDES LAS DEDICABA A DIBUJAR INCANSABLEMENTE. QUERÍA LLEGAR A SER UN GRAN DIBUJANTE DE HISTORIETAS COMO BOIXCAR, AMBRÓS IRANZO, BERMEJO O GINER.
¡SOBRE TODO COMO GINER!
INSPECTOR DAN

Carlos Giménez: "La prueba", en *Rambla* núm. 3, 1982.

cómic: microespacio de color sobre aquel siniestro panorama sociocultural que, como una fofa y pegajosa carpa circense color radiografía, cubría el país. Y del cómic, mi aliado en un constante viaje imaginativo fue "El Inspector Dan de la Brigada Volante, agente de Scotland Yard".

LA ETERNIDAD Y OTRAS DISTRACCIONES

Aparecer en un colegio religioso de la postguerra española, era como nacer en el núcleo genético de un misterio divino; en el que la gente era adiestrada a comprender lo incomprensible y a eludir la tangibilidad de los hechos reales.

Un día, por primera vez, y ante toda la clase, mientras todos permitíamos voluntariamente que el hermano maestro actuara en el aula como un hipnotizador, pensando por nosotros y manejando nuestra conciencia como si fuera suya, aquella vertical mancha negra en forma de joven sacerdote, poseedor de la verdad y preceptor de nuestros incipientes pasos por la vida, se inclinó sobre mis ocho años de vida diciéndome: "Trinidad de Dios quiere decir que en Dios hay tres personas iguales, realmente distintas, que una persona no es otra, siendo, sin embargo, todas tres un solo Dios. Las tres divinas personas, teniendo en común la única naturaleza divina, que es eterna, son igualmente eternas. Nosotros no comprendemos ni podemos comprender, cómo las tres personas divinas, aunque realmente distintas, son un solo Dios: es un misterio, y misterio es una verdad superior, mas no contraria a la razón, que creemos porque Dios lo ha revelado..."

Bueno, me quedé pensativo, pero no estupefacto ante el planteamiento expuesto. No suponía aquel cura, que le estaba hablando a un profesional habituado a los misterios. Era tal mi soberbia en dicho género, que el críptico asunto de la Trinidad, me pareció un misterio bastante sencillo, sobre todo muy aburrido, y que, de proponérmelo, en un par de semanas podría resolverlo sin grandes dificultades, pues tratábase de un entramado en el que sólo participaban tres personajes. ¡Para misterios, los del Inspector Dan! Aquello sí que eran asuntos difíciles y peligrosos; auténticos misterios que semanalmente me proponía el agente de Scotland Yard: "El misterio del museo siniestro", "Noches de pesadilla", "Morir cuesta tres peniques", "Satán vuelve a la tierra". ¡Qué fuerte! ¡Qué pavor! ¡Qué miedo!

BIENAVENTURADOS LOS QUE NO TIENEN QUE IMAGINAR PORQUE DE ELLOS ES EL REINO DE LA TIERRA

El Inspector Dan era un personaje que aparecía en el semanario infantil "El Pulgarcito", de editorial Bruguera; la magistral creación gráfica corrió a cargo del dibujante Eugenio Giner, consiguiendo en aquellas sombrías páginas, tan densas en texto y dibujo, un clima lúgubre, angustioso y asfixiante de tan alta intensidad que, a lo largo de todos mis años vividos, no he podido hallar en cómic otra obra que, abordando el mismo género temático, haya alcanzado tan elevado nivel de interés, como la mencionada serie. Jamás he podido experimentar el efecto de tanta concentración de pavor, como la que Eugenio Giner llegó a proyectarme en una sola página de su Inspector Dan.

No es mi intención entrar en disgresiones analíticas sobre el contenido ideológico de la mencionada obra, pero sí es mi deseo considerar los efectos causales del proceso psicológico desencadenado durante su lectura y constatar, como respuesta, una marcada variante en la determinación de mis recursos imaginativos.

La serie en cuestión aparecía semanalmente desarrollada en una sola página, utilizando la "cruel" fórmula de interrumpir la narración en el punto más alto de interés que coincidía irremediablemente con la última viñeta de la página, de tal forma que me sometía como lector a un angustioso e interminable compás de espera semanal hasta la aparición del posterior capítulo. Esta circunstancia, propuesta semanalmente en mi infancia durante varios años, implicaba en mí, un continuado ejercicio de imaginación, dando conformación, como resultado de tal práctica, a una peculiar forma de capacidad fabulatoria. El esquema de la última viñeta del Inspector Dan, formulaba un planteamiento que se convertía para mí, en un motivo existencial, alterando sensiblemente los niveles de mi realidad perceptiva durante siete días. La búsqueda mental de una respuesta descontextualizada de lo real me obligaba a transfigurar mi entorno habitual en conceptos manejables por mi imaginación. Era también muy frecuente, durante el tránsito onírico, la presencia simbólica de elementos aglutinados con contenidos inconscientes de mi propia realidad y fantasías elaboradas conscientemente en estado vigil. Una vez agotadas todas las alternativas de especulación, en busca de la posible solución al desenlace de la situación planteada en el capítulo de la anterior semana, me dirigía con temor a adquirir el nuevo

ejemplar, que descifraría con claridad las incógnitas expuestas. Pero siempre mi laberíntica respuesta imaginativa sobrepasaba infinitamente en interés a la solución aparecida en el nuevo capítulo. Siempre, y, afortunadamente, no hallaba en aquella recién impresa página los fantasmas concebidos por mi mente, pero... lentamente y como siempre recorría con mi mirada aquel nuevo conjunto de dibujos y... allí estaba de nuevo: la última viñeta. La que me haría sufrir los próximos siete días. En ella aparecía el Inspector Dan mirándome con aterrorizada expresión..., una inquietante sombra avanzaba sobre él mientras exclamaba: ¡Por San Patricio! ¡Jamás en mi vida había visto algo tan diabólicamente horrendo como lo que se está acercando hacia mí! Y en la parte inferior de la página, una palabra actuaría como detonante de la imaginación: Continuará.

Eugenio Giner:
El inspector Dan, de la patrulla volante.
en **Pulgarcito**, 1947.

Crepax en *Schtroumpt* núm. 52.

Copi en *Enciclopedia dei fumetti:* "La protesta e la satira di costumi".

LA GUERRA DE 1914-18 VISTA POR TARDI

por André SIMON

La guerra de 1914-1918, la "Gran Guerra", ha sido durante mucho tiempo uno de los mitos franceses. Políticos y periodistas celebraban con entusiasmo a los soldados (1) que habían salvado Francia en Verdún. El historiador Pierre Chaunu ha obtenido recientemente las cifras y los porcentajes de pérdidas humanas en relación con la población total para intentar apreciar la capacidad de resistencia de una sociedad. Francia en 1914 aparece según su criterio como el ejemplo típico del sacrificio patriótico. Y este sacrificio podía ser tanto más exaltado en cuanto que parecía consentido por el pueblo y sus representantes en una república democrática. Guerra nacional, guerra victoriosa, la guerra de 1914 ha desempeñado y continúa desempeñando un papel esencial en la mitología de los franceses: permite complacerse en el recuerdo de la gloria pasada (y enlazar así con Luis XIV o Napoleón); y por otra parte es una de las pocas guerras en donde parece haberse dado la unanimidad nacional (al contrario que en las guerras de la Revolución, guerras coloniales o última guerra mundial. Ejemplo de "unión sagrada" contra el enemigo, sirve por lo tanto de referencia a todos los que querrían terminar con las luchas actuales.

Sin embargo, al mismo tiempo que los monumentos a los muertos perpetuaban el heroísmo de los combatiente hasta en los pueblos más apartados de Francia, la amplitud de las pérdidas alimentaba un profundo asqueo por la guerra.

La guerra del 14-18, aunque la reciente orientación hacia la construcción europea, la nueva amistad franco-alemana así como la desaparición de la mayor parte de los antiguos combatientes la relegan a la historia antigua, permanece todavía en la memoria de los franceses. Resulta por lo tanto interesante estudiar el punto de vista que tiene sobre esta guerra un autor que parece obsesionado por ella: Jacques TARDI. La trata desde en *Un episodio banal de la guerra de las trinche-*

ras aparecido hace tiempo en el periódico *Liberación* hasta en *Así fue la guerra de las trincheras* aparecido en *(A suivre)* a partir del número 50 pasando por sus álbumes y particularmente *El secreto de la salamandra* y *La flor en el fusil.*

Evidentemente no debemos considerar estas obras como documentos sobre la propia guerra sino como la expresión de la mentalidad no sólo de un autor sino también de amplias capas de la población dentro de la sociedad francesa. Importa más que un amplio sector del público adopte esta visión de la guerra o que al menos la acepte, que las razones personales por las cuales Tardi ha decidido mostrar esta guerra (leer las entrevistas con Tardi en *(A suivre)* números 15 y 29).

En primer lugar es preciso apuntar que las referencias a otras obras son claras en la obra de Tardi. Así se encuentra en *Así fue la guerra de las trincheras* el tema del bombardeo de las trincheras francesas por su

Tardi:
Así fue la Guerra de Trincheras

De rodillas junto a la pared de una granja, sin postes y con los ojos vendados, los condenados fueron fusilados por soldados novatos recién llegados al frente.

propia artillería para castigar a los soldados que se han replegado y forzarles a volver a salir al ataque, tema éste que proviene de la película *Los senderos de la gloria* de Stanley Kubrick, realizada en 1958 pero que hasta 1975 no fue autorizada en Francia. De esta misma película vienen también los tres soldados fusilados para dar ejemplo e incluso algunas de las imágenes de las trincheras o de los personajes. En *La flor en el fusil* encontramos alusiones a esta misma película cuando el héroe, Brindavoine, encuentra a su antiguo compañero de clase que ahora lleva galones y quiere demostrar su autoridad.

Influencia, pero en este caso negativa, rechazada y denunciada, es la de los campeones del "lavado de cerebro", los escritores Bourget o Barrès, prototipos del nacionalismo, o la de los periódicos burgueses como *L'Echo de Paris* o *L'Illustration.* En *Un episodio banal de la guerra de las trincheras* las citas sacadas de estos escritores o de estos periódicos se oponen al contenido y esta oposición se manifiesta incluso en el estilo: frente a las declamaciones grandilocuentes, el lenguaje hablado, popular, utilizando a veces términos groseros, con el cual el lector de *Libération,* periódico en el que esta historia fue publicada del 5 al 10 de mayo de 1975, comulga.

Y si, según la cita de Kipling, la raza "boche" no es humana será precisamente el soldado alemán quien va a mostrarse humano...

El trabajo de Tardi debe examinarse como un conjunto global y para ello deberemos tener en cuenta el contexto: publicación en un diario en donde se expresa la rebelión contra las instituciones burguesas, publicación en una revista mensual de cómic o álbumes destinados al gran público. Las características del soporte aclaran en muchos casos las de la ficción. Quiere con ello decirse que un cómic no puede descifrarse de forma aislada sino en relación con un conjunto y por ello pasaremos a menudo de una obra a otra en nuestras citas.

La guerra aparece fresca y alegre ... a los ojos de un niño que juega vigilado por sus padres. El padre es un flamante oficial de Argelia. Ante el recuerdo de esta infancia y de sus ilusiones los ojos de Brindavoine se

llenan de estupor (2). Nada semejante les ocurre a los auténticos combatientes. Alambradas, explosiones, ruido de balas y de obuses, barro, a veces ratas o los gases: no es de extrañar que los soldados suden de miedo...

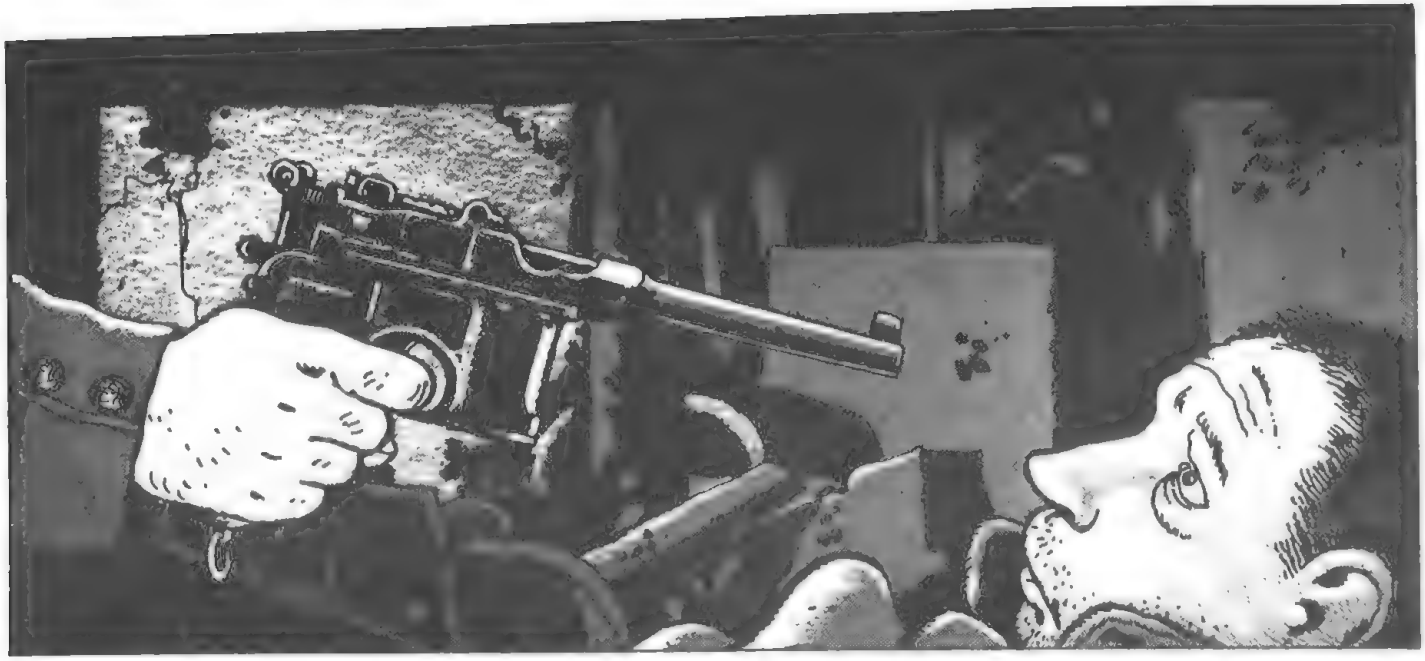
En *El secreto de la salamandra* Brindavoine repite en dos ocasiones su condena sin paliativos: "¡Puta guerra!". La misma opinión surge, sin duda, cuando, sometido a una distorsión temporal, le vemos en el fondo de su trinchera llena de agua frente a un cadáver con el cráneo destrozado. El narrador nos ha advertido ya de los resultados de la guerra. De esta manera la limitada visión del combatiente va a insertarse en una visión histórica que multiplica los horrores del conflicto. Cuatro viñetas horizontales, prácticamente como si fueran unas panorámicas, nos presentan en primer lugar a Brindavoine andando por unos barrancos en medio de un paisaje desértico con un cielo de color rojo sanguinolento repleto de cuervos que buscan cadáveres. Luego un soldado muerto hundido en el barro mientras que una gran rata aparece por la izquierda. Tercera viñeta: amontonamiento de calaveras, "10 millones en total...". En la cuarta viñeta sobre un fondo formado por la bandera francesa se recorta la Victoria alada que parece conducir a un soldado (1) de la mano, reproducción de un monumento a los muertos en la guerra. En un segundo aparecen las filas de cruces y el siniestro osario de Douaumont destacando en negro sobre un cielo oscuro mientras que el viejo narrador, portavoz del autor, emite esta opinión: "Se levantaron grotescos monumentos para decir... qué hermosa fue esa carnecería, qué heroicos los combatientes y qué inútil su sacrificio."

El narrador intervendrá otra vez al final del álbum. En una viñeta enmarcada por los colores de la bandera declara: "La primera guerra mundial se terminaba. Balance: 10 millones de muertos... 750.000 toneladas de carne y huesos, 13 toneladas de sesos..." reacción que se aparta de la que se acostumbra a imaginar en el momento del Armisticio.

"Me acuerdo de la mañana del Armisticio, 11 de noviembre de 1918, en casa de Han Ryner, en su buhardilla de la isla Saint-Louis. Se oían las campanas y los petardos. Aliviados por el final de la matanza, nos preguntábamos con inquietud cuánto duraría la futura paz..." cuenta Armand Salacrou (3).

Insistiremos una vez más en que el autor no busca reconstruir la realidad histórica sino emitir un juicio actual sobre el pasado.

Así pues la guerra es condenada y esta condena, expresada por el comentario objetivo del autor-narrador, se manifiesta también en las reacciones de los personajes. Tanto los soldados alemanes como los franceses la condenan categóricamente y su opinión es semejante a la de Brindavoine. Sin embargo ellos no van tan lejos como el protagonista pues éste decide, a pesar de la llamada de la patria y de la promesa de la legión de honor, desertar *(La flor en el fusil)* o mutilarse inoculándose gangrena *(El secreto de la salamandra).* El mayor Pochard, en lugar de reprobar semejantes actos, los justifica: "Todo esto es atroz, un infierno... Y comprendo que unos hombres intenten por todos los medios alejarse del horror de las trincheras...". Ahora bien, también es cierto que los casos de deserción fueron relativamente escasos en el ejército francés.



Tampoco los llamamientos de Brindavoine para que cese la guerra aspiran a tener visos de historicidad. Evidentemente puede encontrarse en ellos la trasposición de lo que pasó en el frente ruso en 1917 y también, aunque en menor medida, en el frente francés (4). También es verdad que la oposición a la guerra no cesó en ningún momento, aunque estuvo limitada a círculos muy restringidos: Romain Rolland y Guilbeaux, instalados en Suiza además, Monatte y el grupo de *La vie ouvrière*, algunos individualistas y anarquistas, Sebastien Faure, Lecoin, Han Ryner y, después de 1915 y de la conferencia de Kienthal, tres diputados socialistas, Alexandre Blanc, Raffin-Dugens y Brizon. Pero tampoco hay que olvidar que el periódico *La vague*, dirigido por el último citado, tiraba 100.000 ejemplares en 1918. Igualmente los documentos del Servicio de Información del Ejército así como las cartas retenidas por el Control Postal y citadas por el historiador G. Pedroncini muestran claramente que numerosos soldados deseaban la paz: "La patria está siendo ridiculizada. Se la define como un grupo de capitalistas que hace asesinar al pueblo para enriquecerse sin riesgos". "Los capitalistas que

Tardi:
Así fue la Guerra de Trincheras

MAZURE no comprendía cómo había llegado a aquel sótano. Lo último que había visto: los coraceros sangrados como cerdos, blancos, herrosos... y ahora, ahí estaba la jeta de aquel Boche, delante suyo...

no están en el frente y a quienes el dinero les reporta el triple que antes de la guerra son quienes la hacen continuar para eliminar al obrero..." (5). Opiniones muy semejantes se encuentran en la obra de Tardi. Así en *El secreto de la salamandra:* "¿Para quién se hace la guerra?... Para los industriales: Renault, Schneider, Boussac y Cia., para los vendedores de chatarra, para los vendedores de fusiles..." (6). Nos parece notar aquí la influencia de una declaración hecha por Louis Lecoin ante un consejo de guerra en 1917: "No detallaré pues ante ustedes las responsabilidades que recaen sobre los potentados de las finanzas, de la metalurgia, de la política, de la prensa en lo que concierne a esta guerra... los Rothschild, los Schneider, los Clemenceau, los Bunau Varilla no han alcanzado sus objetivos de guerra. La ocasión es única para llenar sus cajas fuertes..." (7).

Hay que hacer notar por lo tanto el paralelismo entre la obra de ficción y la realidad. Pero paralelismo no significa forzosamente verdad histórica. Tardi entre la multitud de hechos escoge y acentúa reconstruyendo así una visión de la historia: una visión negra, sombría, mórbida opuesta a la visión rosa y heroica que demasiado a menudo se nos ha presentado. Ésto es un derecho del autor y también Roger Martin du Gard en su novela *Los Thibault,* al presentar a su personaje Jacques lanzando octavillas en las que en agosto de 1914 se hace un llamamiento a la paz, hacía una transposición de la realidad.

Esta visión se ancla en una tradición antimilitarista que existe por lo menos desde la creación de la milicia a finales del siglo XVII y que se ha expresado ampliamente en las canciones o en los levantamientos populares (Vendée en 1793). Podemos encontrar su manifestación literaria en Victor Hugo:

"Desde hace seis mil años, la guerra
gusta a los pueblos belicosos
y Dios pierde su tiempo haciendo
las estrellas y las flores
(...)
Y todo ello para unas altezas
que, a penas estéis enterrados,
intercambiarán galanterías
mientras que vosotros os pudriréis" (8)

Lo que nos parece sintomático en la sociedad francesa actual es que semejante visión, por medio del arte extraordinario de Tardi que sublima en cierta medida la realidad, difunda entre el gran público la fórmula de Anatole France: "Se cree morir por la patria, se muere por los industriales" (fórmula empleada por el relator de *La flor en el fusil).*

Todo ello adquiere confirmación a la luz de la última publicación de Tardi que lleva por título *Imágenes de Epinal. El agujero de obús* y que está editada por la casa Pellerin, la misma que en su tiempo difundía las estereotipadas "imágenes de Epinal".

NOTAS:

1. Nota del traductor: se traduce simplemente por soldado el término "poilu" empleado por A. Simon y que literalmente significa "peludo" y que era utilizado durante la primera guerra mundial para nombrar a los rudos, curtidos y valientes soldados franceses.
2. *La flor en el fusil,* plancha 5.
3. A. Salacrou: *C'était écrit* p. 309.
4. En lugar de citar historiadores, reenviamos a Jean Hugo: *Le regard de la mémoire,* Actes Sud 1984, p. 76.
5. G. Pedroncini: *1917 Les mutineries de l'armée française,* Julliard 1968, pp. 86-89 y 122-124.
6. *El secreto de la salamandra,* plancha 20 viñeta 6.
7. Louis Lecoin: *Le cours d'une vie,* U.P.F. 1972 pp. 72-74.
8. Victor Hugo: *Canciones de las calles y de los bosques* 1865.

BIBLIOGRAFIA

J. Tardi: *Adiós Brindavoine,* Casterman.
La flor en el fusil, Casterman.
El secreto de la salamandra, Casterman.
Mouh-Mouh, Pepperland.
Así fue la guerra de las trincheras in *(A suivre)* núm. 50 y también in *Cairo* a partir del núm. 12.
Imágenes de Epinal. El agujero de obús, Pellerin, Enero 1984.
Estudios:
T. Groensteen: *Tardi* Magic-strip, Bruselas 1980.
V.V.A.A.: *A la rencontre de Jacques Tardi* Bédésup 1982.

Gotlib: "La coulpe" en *L'écho des savanes* núm. 3

Fred: "Cases tous risques" en *Pilote* núm. 731 bis.

NARRATIVIDAD DE TEXTO E IMAGEN EN LA LITERATURA DIBUJADA

"LA MANO": MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LOS AÑOS 50

por Iván TUBAU*

Las cosas son más sencillas, o tal vez bastante más complicadas. La verdad de las historietas, o de los tebeos, o de las narraciones gráficas –como gusta de llamarlas Antonio Lara–, o de la literatura dibujada (como sigue gustándome decir a mí, argentinófilo de toda la vida), la verdad del asunto está más acá o más allá, pero en cualquier caso no en el terreno baldío que pisotean los semióticos de carrerilla con la mochila llena de obviedades a medio desguazar y dos docenas de estilemas irredentos y puntiagudos entre la braga de encaje académico y el bolsillo trasero del tejano curriculero *(en base a* la tradicional lentitud del proseso sientífico y *a nivel de* universidat, todavía no se han enterado de que el tejano de la sapiencia bodrillariana ha dejado de llevarse en los antros donde su cuexcen las habas de la movida posmoderna). Todo lo anterior en la hipótesis de que la verdad sea algo más que una palabra, que creo que no.

Era hermosa y rubia como la cerveza, o por lo menos tan hermosa y tan rubia como podía serlo una catalana que en los últimos años cincuenta hubiera cumplido diecinueve en Barcelona. Había nacido en un mas *cerca de Reus, cuando ya los facciosos estaban a punto de ganar*

* Aquí, en lugar de poner de qué soy profesor y en qué universidad trabajo (quien se interese por tales datos puede averiguarlos por su cuenta), me permitiré indicar al candidato a lector varios modos de enfrentarse al artículo:

a) Leerlo seguido, combinando lo útil con lo agradable, como dicen los franceses;
b) Leer primero las partes impresas en redonda, saltando las impresas en cursiva;
c) A la viceversa;
d) Saltárselo entero, pues la calidad y gramaje del papel lo hacen inadecuado para otros usos que acaso acudan a su mente.

la guerra. De pequeña escuchaba la radio e incluso había ganado un concurso de actrices infantiles convocado por Radio Madrid. Ahora estudiaba arte dramático en el Instituto del Teatro, hablaba en castellano con sus compañeros por aquello del acento, recitaba con mucha emoción rosas, rosas, rosas a mis manos crecen *y moría de lepra, hecha un mar de lágrimas, en* La Anunciación a María *claudeliana.*

Observa muy bien Antonio Altarriba: "Un árbol puede ser en el cómic las dos líneas verticales y paralelas del tronco rematadas por un rizado círculo que pretende ser la copa, pero también puede ser un ciprés descrito en todos sus detalles." Y añade, lo cual nos lleva al meollo de la cuestión: "En ambos casos el dibujo reclamará del espectador un tiempo que deberá invertir en el consumo y la valoración de la tarea gráfica. En esta situación el receptor utiliza un tiempo que no está dedicado a la comprensión de la trama sino a la contemplación del decorado. No se trata de un tiempo marcado por la continuidad narrativa sino por la contigüidad descriptiva, no se sigue un hilo sino que se recorre una superficie" (83:27).

Estamos ante la idea núcleo del asunto, pienso, pero me atrevo a decir que la clave nos la da, unas páginas más adelante dentro del mismo número de *Neuróptica,* Mercedes Fernández Menéndez: "Paralelamente a este protagonismo de las formas, el texto comienza a perder posiciones en la narrativa, dando así paso a una imagen que se impone por sí misma, a una imagen que no ilustra, a una imagen que casi narra" (83:41). Para que la cosa sea perfecta, yo me limitaría a quitar el *casi* y a no circunscribir el fenómeno a las historietas del 68 francés.

El chico le gustó porque, según le confesó a una amiga, se parecía al Gregory Peck de Las llaves del reino. *Bien mirado, el chico se parecía más bien poco a Gregory Peck, salvo acaso por lo que atañe a una estatura un tanto insólita en la España franquista de los cincuenta, pero estudiaba también arte dramático y había devorado las obras completas de Eugene O'Neill y William Saroyan.*

De modo que Ramona y el chico se besaron por primera vez en los vestuarios de Radio Barcelona, tras haber dejado en el perchero sus respectivas gabardinas y mientras se disponían a grabar el vigésimo capítulo de un serial, tarea por la que iban a ser remunerados con la cantidad de sesenta pesetas.

Carlos Giménez: *Paracuellos de Jarama, 1948.*

Altarriba reclama una nueva metodología en la crítica del cómic, que vaya más allá de la narratología, que no olvide la "carga gráfica". Es necesario "hacer intervenir criterios estéticos que valoren expresividad, diseños, creatividad gráfica, manejo de las técnicas escenificativas y todo lo que depende del registro de la imagen. El cómic, cuando no lo es exclusivamente, es también y sobre todo estos procedimientos gráficos que lo identifican y condicionan" (83:37-38).

Sí, siempre y cuando no consideremos la *carga gráfica* como algo independiente o siquiera autónomo, como una especie de plusvalía o valor añadido que viniera a complementar e incluso a suplantar la virtualidad intrínseca de las necesidades narrativas: tan narración debe ser dibujar una acera llena de gente como poner en boca de la chica una réplica ingeniosa. El dibujo, en la literatura dibujada, sólo *será* si es narración; si no, será mera ilustración, es decir no será *nada*. Olvidar este sano y elemental principio conduce al alud de historietas espléndidamente dibujadas y por completo carentes de interés que han inundado el mercado estos últimos años, como muy bien apunta Ludolfo Paramio en el mismo número de *Neuróptica*.

Después de esto, fueron novios. Al salir de clase, cuando ya la noche de enero llenaba las calles de la vieja ciudad, él la acompañaba hasta su casa. Cogidos por la mano o la cintura recorrían Elisabets y Buensuceso,

R. Franc: *Tonton Marcel.*

cruzaban las Ramblas, entraban en Canuda, llegaban a la catedral por Puerta del Angel y Archs, bajaban por Layetana y desembocaban finalmente en Carders, donde ella vivía con sus padres y un hermano pequeño.

Invertían mucho tiempo en este modesto itinerario, pero debían llegar al portal de la calle Carders, situado entre una alpargatería y una farmacia, antes de que dieran las diez. Algunos domingos por la tarde iban al cine, de donde solían salir en el mejor momento de la segunda película, con objeto de llegar al portal de la calle Carders antes de que dieran las diez.

Porque en ningún momento el dibujante de historietas –sea o no su propio guionista– opera, si opera bien, como un artista plástico, pendiente del equilibrio compositivo por motivos estéticos o de la armonía entre los colores (si la narración es en color) por mor de la belleza intrínseca. Una masa negra se situará a la izquierda o a la derecha porque así conviene a lo que se cuenta, una multitud com-

W. Eisner: *El asesino.*

pondrá un triángulo y no un círculo porque una forma va mejor que la otra para las necesidades expresivas de la historia en aquel momento, en una viñeta dominará el rojo y no el azul porque así queda mejor definido el tipo de relación entre los personajes que en ese punto demanda la progresión narrativa.

Hacer esto requiere sabiduría y humildad. Pocos tienen las dos cosas. En un texto reciente escribí: "Entre el "Me llamo John Ford, hago western" y el "Fíjense, soy un artista" que proclama cada plano del insufrible Kubrick hay tanta distancia como entre Vermeer y Picasso" (84:43). ¿Quiénes son Ford y Kubrick en la literatura dibujada? Ford es Lauzier, Ford es el mejor Carlos Giménez, los mejores Christin y Bilal, algunas páginas de *Cul de Sac*, bastantes de Crumb. Cosas muy variadas, como pueden ver. Los Kubrick de la narración gráfica puede seleccionarlos usted mismo: abundan casi tanto como los Mariano Ozores.

Lauzier: *Tranches de vie.*

LES MARXISMES, LES SOCIALISMES ET SES GADGETS, AUTOGESTION OU AUTRES, VIENDRONT S'AJOUTER A LA VASTE PANOPLIE DES MOYENS QUI PERMETTENT D'ALIÉNER LES MASSES A' LA GIGANTESQUE TECHNOSTRUTURE QUI INEXORABLEMENT SE MET EN PLACE, GOULAG HYPER-SOPHISTIQUÉ!
ET QU'EST-CE QUE LA NOUVELLE GAUCHE SE PROPOSE DE FAIRE?
CERTAINEMENT PAS PRENDRE LE POUVOIR... MAIS VOUS EMPÊCHER, TOUS, DE GOUVERNER EN ROND!
QU'EST-CE QU'IL VEUT DIRE?
6

Un día, por Canuda, el chico permitió que su mano izquierda se deslizara desde la cintura hasta el culo de Ramona. Ella, con una pizca de cariñosa irritación, le dijo que aquello no estaba bien:

—¿Por qué? —preguntó el chico.

—No lo sé, pero no está bien. Y menos en la calle.

Sin embargo, sólo la calle, el portal de la calle Carders, la biblioteca del Instituto y otros ámbitos de similar carácter comunitario, como cines u oscuras salas de baile todavía no llamadas discotecas, permitían, pese a reiteradas reticencias, que el chico pudiera llevar a cabo una laboriosa e intermitente exploración física de Ramona: cualquier reducto más íntimo y sosegado estaba excluido de entrada, sin discusión.

Pese a tan notorias e incómodas trabas, la exploración proseguía. Así, otro día, el chico creyó descubrir, con pasmo y susto, que Ramona no tenía pezones. Sólo cuando la exploración táctil fue completada por la visual el chico pudo respirar aliviado: Ramona tenía los pezones muy pequeños, pero tenía. Más tarde el chico constató, también al tacto, que Ramona llevaba faja, lo cual estuvo a punto de dejarle traumatizado. Por fortuna, casi de inmediato localizó bajo la faja desconocidas vellosidades húmedas en las que sumergir con audacia una mano inexperta, tímida y gozosa.

Lejos de mí, válgame Dios, la burda pretensión de llevar los paralelismos entre cine y tebeo hasta la sandez de considerar que ambos vienen a ser una misma cosa, que sufren las mismas limitaciones y disponen de iguales posibilidades expresivas. Entiendo, por el contrario, que la famosa teoría *cahierista* de los autores puede aplicarse con mayor pertinencia al autor de historietas que al de películas, pues que el dibujante (dando por supuesta su competencia) puede ejercer sobre sus materiales un dominio casi total, cosa ni que decir tiene muy difícil e incluso a veces contraproducente para el director de películas.

Así, la puesta en escena transparente, la dirección cuyo objetivo último será borrarse a sí misma para producir el efecto de que no existe dirección. Dicho de otro modo: la manera de dirigir películas de los grandes clásicos del cine americano, que son quienes han hecho el mejor cine que jamás ha sido y será. No veo que pueda establecerse un parangón mecánico con la literatura dibujada. Hacerlo dejaría dentro el *Ben Bolt* de Cullen Murphy y la *Julieta Jones* de Stan Drake, que son exce-

Christin-Bilal: *La ciudad que nunca existió.*

lentes historietas, pero excluiría el *Spirit* de Will Eisner, que es acaso mejor aún.

La mano del autor, que cuando resulta visible de modo obvio en una película da el peor cine del mundo (Kubrick, Visconti, Russell, Lelouch), ha aparecido en cambio sin grave daño en bastantes buenos tebeos. Ya me he referido a Eisner, y el más tópico ejemplo de su manierismo narrativo me viene como anillo al dedo. Hasta ahora.

La mano del chico fue protagonizando cada vez más los encuentros con Ramona. Poco a poco fue convirtiéndose en una especie de ente autónomo, cuya vinculación física con el cuerpo cabal de nuestro hombre parecía Ramona querer ignorar. La mano, nerviosa e incansable, recorría a ciegas la espléndida orografía de Ramona, en agitados viajes por una oscura selva virgen hecha de jerseis y faldas de lana, blusas de everglaze, *sostenes de nylon perlé y bragas de encaje con rizo por dentro. Ante los progresivos e insistentes avances territoriales de la mano, Ramona pasaba de un reservado consentimiento inicial al lánguido abandono, señal inequívoca de que su creciente excitación iba a conducirla a una convulsiva evidencia: ni sus sólidos principios, ni las monjas de Reus, ni quince años de misas con misal y mantilla, ni sucesivas e impertinentes fajas de goma elástica, ni la Virgen de Montserrat, ni Conchita Piquer, ni Franco, ni Dios ni su madre habían logrado convertirla en un compacto bloque de granito.*

Se trata, por supuesto, de la famosa secuencia de *Spirit* en que vemos la escena desde las cuencas de los ojos de un personaje. Tal exhibicionismo formal, cuya desfachatez roza lo obsceno, da en la historieta de Eisner un espléndido resultado. Su equivalente cinematográfico, todos lo saben, es la enfadosa idiotez en que Robert Montgomery convirtió *La dama del lago* chandleriana: la cámara subjetiva es una contradicción semántica.

En último término, sin embargo, no radica en sus audacias formales el interés de los tebeos de Will Eisner. Eisner es un excelente narrador, y ello en el doble plano en que un buen historietista debe serlo: porque la historia que se cuenta posea un interés intrínseco y porque los dibujos mediante los cuales se cuenta muestren también un interés *narrativo* —no exclusivamente plástico— específico. Los personajes de un tebeo

pueden o no hablar. Los dibujos deben hablar *siempre*. Un dibujo que invita a la contemplación estética desinteresada –y ahí sí sería pertinente comparar a Esteban Maroto, pongamos por caso, con Visconti– no es un buen dibujo de tebeo, porque el tebeo, tanto si su ritmo es lento como si es rápido (algunas páginas de Régis Franc constituyen excelsos ejemplos de *tempo* sosegado), nunca puede dejar de contar algo. Es decir: no por trabajar sobre guiones ajenos deja un dibujante de ser narrador, pues que en el momento de dibujar *narra*, salvo que el esteta haya vencido al cuentista, en cuyo caso mejor haría dejando las historietas y dedicándose a pintar cuadros o a decorar bares de moda.

Tras esta comprobación empírica, llevada a cabo con frecuencia notoria, las cosas seguían donde estaban: Ramona, tan sudorosa y casi tan mojada como el chico, miraba a éste con una expresión de desvaído reproche que nuestro hombre, sometido a rudo entrenamiento, había aprendido a traducir mentalmente así:

–Esto que hacemos no está bien.

Cosa con la que el chico, tan joven e inexperto como Ramona pero lector de Madame Bovary, *estaba de acuerdo: aquello no estaba bien; pero no por exceso, como parecía creer Ramona, sino por defecto. El protagonismo de la mano parecía al chico, oscuramente, un privilegio inmerecido de ésta respecto de su totalidad anatómica, que acababa la pobre bastante maltrecha y frustrada. En la mente del chico se fue abriendo paso una idea: las exploraciones clandestinas debían ser sólo el prólogo de más confortables y completos viajes de placer, la selva virgen debía convertirse en un bosque transitado sin trabas, sin miedo y sin reproche.*

Cuando la capacidad narrativa del dibujo falla, la historieta se hunde, del mismo modo que se hunde cuando falla el guión propiamente dicho. Ejemplos de esto último llenan desde hace años kioscos y librerías especializadas: ingentes multitudes de dibujantes incapaces de inventar una historia que funcione han prescincido de guionista y han creído que se bastaban y sobraban para inventar cuatro pretextos –y nunca mejor dicho– cuyo único destino fuese dar pie al lucimiento de sus habilidades gráficas. Así les va a ellos y a sus lectores: con su pan se lo coman. Aquí podríamos establecer de nuevo un lícito paralelismo con el cine, con el último cine americano de gran presupuesto, cuyos

R. Crumb: *La América de hoy.*

guionistas se han convertido en esclavos al servicio del departamento de efectos especiales.

Ese cine da dinero, podrá decirme usted. Pues es verdad: con su pan se coma también tales platos quien guste de ellos. Nadie se acordará de esas películas dentro de unos años, ni de los decorativismos de Maroto, cuando algunos sigamos pasando en nuestro vídeo *El buscavidas* de Rossen y hojeando las páginas ya amarillentas del *Paracuellos* de Carlos Giménez. Permítanme que cite de nuevo un libro mío reciente: "Por mi parte me atrevería a conjeturar que los films que el tiempo respeta son aquellos que han sabido combinar con fuerza suficiente realismo y poesía, aquellos que han alcanzado la dificilísima síntesis entre autenticidad y lirismo" (84:24).

El otro caso, menos frecuente, es el del dibujo cuya insuficiencia narrativa nace de la torpeza o pobreza del dibujante y no de su exhibicionismo plástico. Tal dibujo dice poco porque está "vacío", porque no logra expresar –mediante las caras de los personajes, los movimientos, los objetos, los decorados, los ambientes– las virtualidades del guión. Dicho al curriculero modo: el significante no logra traducir la hipotética polisemia del significado. O a lo bruto: Ramón de España es casi el Lauzier guionista, de lo cual se deriva la imposibilidad de que *Fin de semana* sea la versión barcelonesa de *La course du rat*.

En consecuencua, un día el chico le propuso a Ramona que se fuera con él a la playa, en tren. Ramona dijo no, y el chico, renunciando al privilegio de la mano, dijo adiós y muy buenas y este cuento se ha acabado.

Ramona lloró y, con la muerte en el alma y la faja sobre el culo, llegó a su casa unos minutos antes de que dieran las diez.

Resumiendo: las historietas, como su propio nombre debiera acaso indicar, cuentan historias, pequeñitas tal vez pero historias. Las narraciones gráficas, por mucha importancia que pueda tener el adjetivo, son sustantivamente narraciones, es decir algo que va sucediendo, que se desarrolla, que no está ahí de golpe como una pintura o un edificio, que en un momento dado empieza y en otro momento, posterior, termina. La literatura dibujada, lleve o no palabras, es siempre literatura, y tan *textos* son las viñetas llenas de bocadillos como las mudas. Incluso

tebeo, TBO, *te veo* sugiere la interpelación a un ente narrador o narrado.

El resto *no es* literatura. Será Picasso, Miró, El Greco, Michelangelo (Antonioni o Buonarroti), Ricardo Bofill, Walter Gropius, Iranzo el psicoesteta masculino, Paco Rabanne *pour homme,* Herb Lubalin, Yves Saint-Laurent, Antoni Gaudí o la madre del cordero, pero no será literatura, no será tebeo: será harina de otro costal.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ANTONIO ALTARRIBA, "Características del relato en el cómic", en *Neuróptica.* Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1983, pp. 9-38.

MERCEDES FERNANDEZ MENENDEZ, "Lo inverosímil en la historieta del año 68 francés", *Ibid.,* pp. 39-50.

LUDOLFO PARAMIO, "La única vanguardia buena es la vanguardia muerta", *Ibid.,* pp. 79-83.

IVAN TUBAU, *Hollywood en Argüelles: Cine americano y crítica española.* Barcelona, Ediciones Universidad, 1984.

R. de España - Montesol: *Fin de Semana.*

TINK
KLANG
KLING
KLING
KLING
LET'S GO!!
ET EN VOITURE, SIMONE!

Leo Durañona: "Consciente" en *Comix Internacional* núm. 16.

EL CEDOCI. CENTRO DE ESTUDIOS Y DE DOCUMENTACION SOBRE LA IMAGEN EN LA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MARSELLA

por Jean-Claude FAUR*

Creado en octubre de 1979 como sección autónoma al margen de los servicios ya existentes en la Biblioteca Municipal clasificada de Marsella, dirigida por Michel Gernat, conservador jefe, el Centro de Estudios y de documentación sobre la Imagen (CEDOCI) se propone responder a las numerosas necesidades documentales que, en el plano regional, emanan de manifestaciones de valor internacional como los Encuentros fotográficos de Arles o el Coloquio Educación y Cómic de la Roque d'Anthéron y que, en el plano nacional, no habían sido hasta el momento completamente satisfechas.

Dos primeras secciones del CEDOCI empiezan actualmente a tomar forma y proporcionar los servicios que de ellas puedan esperarse: la primera consagrada a la literatura gráfica o cómic es la más antigua y la mejor estructurada (sobre ella insistiremos particularmente); la segunda, consagrada a la fotografía, es más reciente y debe insertarse en una red documental ya existente en el plano regional y nacional para poder así adquirir su personalidad propia.

Las particularidades del CEDOCI, en lo que concierne a su sección de Literatura gráfica, son numerosas sobre todo por el hecho de tratarse del primer organismo de este tipo en Francia e incluso en Europa, dejando aparte algunas experiencias llevadas a cabo en Italia, España o Holanda. Como tal debe hacer frente a un cierto número de problemas específicos que deberemos abordar para llevar a buen término una doble tarea de conservación y de documentación que, en algunos casos, resulta contradictoria.

* Conservador en la Biblioteca municipal de Marsella

Se sabe el descrédito mantenido durante largo tiempo en torno a la prensa para los jóvenes y sobre todo naturalmente en torno a los tebeos de los que resulta difícil, incluso a veces imposible, poder consultar colecciones completas en cuanto las apariciones remontan a más de quince o veinte años. De la misma manera los suplementos dominicales ilustrados de los grandes diarios como *La Dépêche* o *Le Provençal,* a pesar de tener depósito legal, han sido conservados en raras ocasiones en las bibliotecas públicas. Ahora bien, las orientaciones de la investigación son tales que nuevas necesidades aparecen en el campo de la sociología, de la historia de las mentalidades, de la historia contemporánea que necesitan la existencia de corpus coherentes.

Una de las tareas esenciales del CEDOCI ha sido –y naturalmente continúa siéndolo– la reconstrucción de fondos completos de publicaciones periódicas posteriores a 1945 (en una primera fase) y luego anteriores a la segunda guerra mundial. Pero dos obstáculos principales hacen esta reconstitución difícil: la relativa escasez de los documentos y, de entrada, su elevado coste. Dirigiéndonos a libreros especializados en el tebeo de ocasión o a coleccionistas privados deseosos de deshacerse de toda o de parte de su colección, conseguimos paulatinamente reconstruir series homogéneas, e incluso completas, de revistas como *Spirou, Tintin, Vaillant* en lo que concierne a las más recientes y, *Robinson, Hop-là, Le Téméraire, Mickey, Coeurs Vaillants* o *L'Intrépide* en cuanto a las más antiguas.

Teniendo en cuenta el reciente interés por los cómics y, en general, por la colección considerada como valor-refugio, resulta que el coste de este material es relativamente, incluso excesivamente, elevado. No es extraño que un solo fascículo alcanza un valor de 150 o 200 francos, lo que da una idea del presupuesto necesario un año completo de una publicación semanal y *a fortiori* de la colección completa... Sin embargo, en cuanto el CEDOCI haya alcanzado una cierta notoriedad, es probable que afluyan donaciones de coleccionistas privados por conservar la unidad que pacientemente han sabido dar a su colección y por precaverse igualmente contra el robo especializado que empieza –varios casos se han producido ya– a afectarles.

Al contrario de la publicación periódica "antigua" (en esta materia el fondo se remonta a finales del siglo XIX y llega hasta los años sesenta), los "fanzines", pequeñas publicaciones de aficionados de efímera

duración, plantean problemas de colecta igualmente espinosos. Su tirada (a menudo inferior al millar de ejemplares), su corta duración de publicación, la ausencia de depósito legal, incluso sus módicos recursos que les hacen no ser tenidos en cuenta por los coleccionistas constituyen una serie de características que los hacen prácticamente inencontrables incluso cuando son recientes. Sin embargo su valor no es despreciable, tanto por su contenido a menudo original como por las informaciones que contienen o las planchas que publican. Frecuentemente estas planchas provienen de jóvenes dibujantes que no proseguirán por el camino del cómic. En algunos casos, por el contrario, prefiguran la obra de un profesional destinado a una cierta notoriedad: así por ejemplo *Absolutely live* un pequeño trimestral que tuvo únicamente dos números en 1975 y que estaba enteramente realizado por Serge Clerc, uno de los puntales actuales de las ediciones "Humanoïdes associés", traducido hasta en Estados Unidos... Otros fanzines por el contrario se singularizan por la calidad de sus estudios sobre el comic, como *Giff-Wiff,* fundada por Francis Lacassin y Alain Resnais u otras más recientes como *Phénix* o *Bédésup* que son a veces el origen de trabajos universitarios sobre el cómic.

No habría que olvidar tampoco, dentro del campo de adquisiciones del CEDOCI, los álbumes propiamente dichos, las obras críticas sobre el cómic o las tesis que le son consagradas, los artículos aparecidos en la prensa de información general, los catálogos y carteles de exposiciones, las postales, las series de diapositivas y los portafolios que constituyen un suplemento nada despreciable en la producción de los diversos autores, incluso cuando estos trabajos hayan aparecido en primer lugar en publicaciones periódicas. Por el contrario han sido excluidas de los proyectos de adquisición las planchas originales propiamente dichas –aunque el CEDOCI posee algunas a título meramente informativo– que conciernen más bien a la museología contemporánea, como las adquisiciones de los museos de Angulema o de Grenoble lo atestiguan. Sin embargo los carteles y documentos impresos pueden ser fácilmente añadidos al fondo documental.

La conservación de todos estos documentos obedece a las normas tradicionales de las bibliotecas tanto en lo que concierne al archivado en carpetas de los folletos como la encuadernación o incluso la restauración de las publicaciones periódicas. Por razones evidentes de comodidad, de espacio y de protección ha sido adoptada una clasificación

por formatos, utilizando diversos tipos de mobiliario. Pero además, al tratarse de un papel de calidad a menudo mediocre, ha resultado necesario instalar en el local atribuido al CEDOCI (aproximadamente 110 m²) un aparato humidificador destinado a paliar la excesiva sequedad que, al principio, comprometía la conservación de los documentos. De hecho los mayores riesgos que corren los documentos, siguen siendo, naturalmente, los inherentes a su comunicación.

Adquisición y conservación no son sin embargo las únicas preocupaciones del CEDOCI. El material recogido, por muy rico que fuese, no tendría razón de ser sin una explotación racional del documento, y esta labor documentaria se revela con el uso tan importante y tan astringente como lo es el de las adquisiciones propiamente dichas. Para este quehacer, la catalogación ha sido desarrollada según las normas tradicionales en todos los documentos poseídos. Con ciertas particularidades propias al propio fondo. De este modo, se ha considerado indispensable para los álbumes sacar provecho de los diferentes colaboradores: guionista y dibujante por supuesto, pero asimismo, si procede, rotulista, colorista, "gagman", traductor, prologuista, etc. Igualmente, y para los álbumes, se ha considerado más exacto mencionar el número de planchas (en blanco y negro o en color) que la paginación editorial.

Por otra parte, cierto número de revistas de estudios han sido objeto de una examen detallado, artículo por artículo, en nombre del autor, con los héroes necesarios: es el caso de ciertas revistas como *Phénix, Giff Wiff, Bédesup,* ya mencionadas, así como *Hop, Le Collectionneur de bandes dessinées, il Fumetto,* etc. y este examen se extenderá a continuación a la totalidad de revistas de estudio sobre el cómic. Trabajo ímprobo, cierto, pero que justifica la propia existencia del Centro de documentación y que permite obtener instantáneamente bibliografías substanciosas tanto sobre cualquier autor como sobre cualquier otro tema tratado en cómic. No obstante es cierto también que este trabajo será necesariamente de gran duración y que será preciso un personal especializado, y que el CEDOCI carece por el momento, teniendo en cuenta tanto dificultades propias de cualquier literatura popular, como la multiplicación de seudónimos por ejemplo, o la ausencia de catálogos en la materia.

Sea como fuere, el CEDOCI dispone actualmente de un catálogo de fichas que cuenta con unas 12.000 reseñas y que puede, desde ahora,

aportar una información inmediata de calidad, como ha podido verificarlo, por ejemplo, el Centro de investigaciones de didáctica del francés de la Universidad de Grenoble y como lo atestiguan igualmente ya numerosos investigadores.

Por otra parte, el CEDOCI se esfuerza por reparar ciertas lagunas en cuanto a lo histórico de las casi 390 publicaciones periódicas que posee, suscitando vocaciones bibliográficas entre los investigadores, ya que la Universidad tiene demasiada tendencia a privilegiar los temas generales de estudio sobre el cómic, en detrimento de su materia bibliográfica propiamente dicha. De este modo reseñas muy completas han podido ser publicadas recientemente en difusiones periódicas francesas: *Garth,* aparecida en 1949, y el célebre *Téméraire* aparecido en 1943-1944. Otras nomenclaturas bibliográficas están en curso, principalmente para *Robin del Bois,* publicación periódica de las ediciones CHOT en Lyon. Tales estudios, que participan en la historia del cómic en Francia, no pueden ser llevados a cabo, indudablemente, más que a partir de colecciones completas de publicaciones periódicas, y es una de lás mejores justificaciones del CEDOCI.

Queda por abordar el problema de la comunicación de los documentos. Es requisito indispensable en la materia cierta dosis de prudencia, teniendo en cuenta el creciente interés del público por el cómic. Tratándose de colecciones agotadas, raras, a veces costosas, y a menudo frágiles, era imposible admitir el principio de una consulta directa a los lectores sobre las secciones. Igualmente, la consulta de los documentos está estrictamente limitada a los investigadores realmente motivados. Al contrario, el acceso a los documentos por medio del préstamo interbibliotecario está relativamente liberalizado debido a garantías ofrecidas por este modo de préstamo: envíos certificados, calificación profesional de los manipuladores, aunque ciertas devoluciones en embalajes ligeros revelan que la negligencia hace "sufrir" considerablemente a los documentos de gran formato.

Este modo de comunicación ha permitido, durante la temporada 1980-81, alrededor de 130 préstamos a un gran número de bibliotecas en el exterior, principalmente municipales (Bourges, Avignon, Riom, Bayonne) o universitarias (Sorbonne) y la finalización o el comienzo de numerosas tesis universitarias sobre temas tan variados como la utilización del cómic en la educación física y deportiva, la imagen de la per-

sona de edad avanzada en el cómic o las relaciones entre lecturas escolares y libros para niños. La mayor parte de las bibliotecas que han recurrido al CEDOCI han sido solicitadas en este sentido por los propios usuarios o bien lo han hecho directamente, sensibilizadas por el envío de un cartel dibujado especialmente para el CEDOCI por el redactor jefe de la revista *Tintin,* Christian Goux. Numerosas peticiones –y de todo tipo además– emanan regularmente también en lo sucesivo de particulares, de documentalistas de instituto, de libreros deseosos de una precisión para servir a sus clientes, de coleccionistas, por fin, que proponen sus oportunidades de segunda mano. Desde hace poco, estas peticiones provienen incluso del extranjero, prueba de que la audiencia del CEDOCI se extiende ahora más allá de las fronteras.

Hay que añadir que el CEDOCI sirve también de campo de experiencia para los documentalistas-cursillistas que, al final de su formación, deben adquirir una corta experiencia en el medio profesional. Hasta ahora dos estudiantes han sido acogidas en cursos de seis semanas, una procedente del Instituto universitario de tecnología de Dijon, la otra del Instituto universitario de tecnología de Toulouse, que han beneficiado a cada una en el servicio de su propia práctica documental.

Por otra parte, el CEDOCI participa, a través de la persona del conservador encargado de su dirección, en múltiples empresas que se refieren al estudio del cómic, y particularmente al Grupo de Aix-en-Provence de investigación sobre la imagen (GARI), dirigido por Jean Arrouye en la Universidad de Provence, director del Departamento de Artes plásticas, que ha podido llevar a cabo una investigación pluridisciplinaria sobre el mundo del dibujante Tardi, investigación que será el objeto de una próxima publicación. Pero se han mantenido igualmente relaciones con grupos análogos, principalmente en la Universidad Paul-Valéry de Montpellier o en la Universidad de Grenoble. Por otra parte, el CEDOCI ha participado en un coloquio de bibliotecarios flamencos sobre el cómic en Turnhout (Bélgica) en 1979 y ha propuesto una selección de 155 álbumes para una biblioteca básica en *Livres de France* de enero de 1981.

Por último el CEDOCI, por la naturaleza de sus fondos, participa activamente en la animación general de la Biblioteca municipal de Marsella. Ha realizado en 1980 una exposición original sobre el tema: "Marsella y el cómic", que ha puesto de relieve la imagen tradicional de la ciudad a través del cómic francófono, enriquecida con una entre-

vista inédita con Paul Winkler, director gerente de Opera Mundi, antiguo director del *Journal de Mickey* en Marsella y bajo la Ocupación. Esta exposición ha sido objeto de un catálogo disponible para quien lo solicite. Asimismo se han propuesto al público general actividades sobre plantas de interior a través de la serie flamenca de los "Marjolein" publicada en el diario *De Staandaard;* y más recientemente en torno a la obra pictórica de Jean Arche, creador de "Arabelle la sirena" para *France Soir;* así como un panorama de carteles originales de películas *peplum* prestadas por el coleccionista belga Michel Eloy.

Pero el CEDOCI, prestando selecciones de antiguos cómics por pedido (revistas y álbumes), ha participado igualmente durante la temporada 1980-81 en múltiples manifestaciones o exposiciones organizadas en Francia por diversas bibliotecas municipales en Bezons, Angoulême, Villenueve-Saint-Georges, Seynod, o Bizon... Otro modo de aprovechar sus fondos y de dar a conocer su existencia.

Queda afirmada la originalidad del CEDOCI y el papel creciente que tiene que jugar no sólo a nivel de la investigación en literatura gráfica, sino también a nivel de las manifestaciones consagradas a este género popular en todo el hexágono.

Hoy, cuando el fondo sigue constituyéndose, dos desventajas podrían frenar el funcionamiento del Centro, aunque estos obstáculos pudieran ser eliminados en los próximos meses. Por una parte como servicio de un extenso establecimiento que debe hacer frente a múltiples prioridades, sobre todo en materia de lectura pública urbana, no puede aspirar a todo el presupuesto que le sería indispensable teniendo en cuenta el elevado coste de los documentos que tiene que adquirir, siendo además este presupuesto de origen exclusivamente municipal. Pero sobre todo, las urgentes necesidades en plantilla que aquejan al conjunto del establecimiento no permiten esperar una atribución de plantilla propia al CEDOCI que, hasta ahora, funciona con un empleado y un conservador encargado además de otras actividades en el seno de la Biblioteca. Teniendo en cuenta la importancia de los trabajos de adquisición, de catalogación, de depuración y de puesta en relieve del fondo documental, esta desventaja se mantiene capital para el desarrollo armonioso y rápido de una experiencia que, en nuestra opinión, es todavía única en Francia.

Para contactar con el CEDOCI, dirigirse a:
Jean-Claude Faur
Bibliothèque Municipale
38, rue du 141ème R.I.A.
13331 Marseille Cedex 3
Francia

W. Wood: "Sound effects" in *L'écho des savanes"* núm. 43.

BIBLIOGRAFIA SOBRE COMIC

por Antonio ALTARRIBA

A pesar de que existe una cierta tendencia por parte de críticos y aficionados a quejarse de la escasa bibliografía existente sobre el cómic, podrá comprobarse por la lista que a continuación se ofrece que no es del todo cierto. Bien es verdad que una gran cantidad de estos títulos están ya agotados o son de difícil acceso. Se proporciona sin embargo el presente apéndice por el valor documental que pueda tener y por su utilidad como material de consulta para el investigador. Naturalmente este repertorio bibliográfico no aspira a ser exhaustivo, pretensión prácticamente imposible de llevar a la práctica, sino que tan sólo aporta una panorámica relativamente completa sobre lo que, a propósito del cómic se ha dicho en España, Francia, Estados Unidos e Italia, aludiéndose también a algunas obras publicadas en otros países.

El erudito encontrará, sin duda, algunas ausencias y, posiblemente, algunos errores.. Todo ello puede justificarse únicamente por el objetivo que esta bibliografía persigue. Se trata fundamentalmente de ofrecer un documento que sirva de punto de partida para constituir una bibliografía completa de la que la investigación sobre el cómic se encuentra tan necesitada. Por ello NEUROPTICA queda abierta a las aportaciones y correcciones que en este terreno puedan hacerse y se compromete a publicar los suplementos necesarios para enriquecer el presente documento.

En la elaboración de esta bibliografía no se han tenido en cuenta los artículos publicados en revistas de cómic o especializadas en el estudio de este medio. También se ha dejado de lado la numerosa lista de libros que, aunque no hablan directamente de cómic, su contenido puede tener una aplicación auxiliar o metodológica en este campo. Sin embargo el interés que reviste este sector bibliográfico a la hora de abordar el cómic, hace recomendable un intento similar en lo sucesivo.

ABEL, R., "Comix of the underground", in *Cavalier* vol. 19, núm. 5, abril 1969.
ACEVEDO, J., *Para hacer historietas,* Ed. Popular, Madrid 1981.
AJAME, P., "Gaston en son âme et conscience", in *Nouvel Observateur* núm. 790, pp. 54-55, 1 diciembre - 6 enero.
ALEMAN SAINZ, F., "Cuadernos de aventuras" in *Ateneo* núm. 90, Madrid, octubre 1955.
ALESSANDRINI, M., *Robert Crumb,* Ed. Albin Michel, Paris 1974.
ALPUENTE, R., "Comix español: vuelve la sátira" in *Cuadernos para el diálogo* núm. 157, mayo 1976.
ALTABELLA, J., "Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico", *Curso de prensa infantil,* Madrid 1964.
ALTARRIBA, A., *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la "bande dessinée" de expresión francesa,* Tesis doctoral, Valladolid 1981.
– "Las aportaciones francesas a la renovación del cómic" in *Estudios Humanísticos* núm. 5, Universidad de León 1983.
ALVAREZ CONSTANTINO, J., *La magia de los cómics coloniza nuestra cultura,* México 1978.
ALVAREZ VILLAR, A., "Función formativa de los tebeos en las mentes infantiles", *Hoja del Lunes,* Madrid 20 sept. 1965.
"La literatura infantil a la luz de la psicología", *La voz de España,* enero 1966.
– "Imágenes y estereotipos en los tebeos españoles" in *Estudios de Información* núm. 19-20, Madrid 1971.
AMENGUAL, B., *Le petit monde de Pif le Chien. Essai sur un 'comic' français,* Ed. de travail et Culture d'Algérie, Alger 1955.
AMES, W., y KUNZIE, D. M., "Caricature, Cartoon and Comic Strip", in *Enciclopaedia Britanica,* vol. 3, Chicago 1973-1974.
ANDRE, J., *Technique de la bande dessinée,* Memoria de licenciatura en Estética, Paris 1964.
– "Esthétique des bandes dessinées" in *Revue d'esthétique,* tomo XVIII, enero-marzo 1965.
ARBUTHNOT, M. H., "Children and the comics", in *Elementary English Review,* Marzo 1947.
ARENAS, M. A., "El comix pasota y subterráneo", in *Triunfo,* año XXXII núm. 758, 6 agosto 1977.
ARITMENDI, M., *El comic,* Ed. Planeta, Barcelona 1975.

MÊME SA FEMME, QUI AVAIT UNE SAINTE HORREUR DE TOUS CES VIEUX JOURNAUX POUSSIÉREUX, L'AVAIT AIDÉ À FAIRE LE TRI.
LE 365 EST LÉGÈREMENT DÉCHIRÉ !

ASCARIDE, P., et THEATRE DE LA MANGOUSTE, *Phylactère s'en va-t-en guerre. Comédie Bande Dessinée en 12 épisodes,* Editado por P. J. Oswald, Paris 1973.

AUGUSTO, S., "As bandas francesas", in *Jornal do Brasil,* 3 marzo 1967.

– "Quadrinho é coisa cada vez mais seria", in *Visao,* 4 marzo 1968.

BACKMAN, J., "The international comix conspiracy", in *Play-boy,* vol. 17, núm. 2, diciembre 1970.

BAHR, E. K., *La historieta como experiencia didáctica,* Ed. Nueva Imagen, Méjico 1978.

BARRAUD, H., SEDE, S., "La mythologie d'Astérix", in *Nouvelle Critique* núm. 26, septiembre 1969.

BARREIRO, "El guerrero del antifaz ¿una educación sexual de postguerra?", in *R.E.O.P.* núm. 24, abril-junio 1971.

BARRIER, M., "Notes on the underground", in *Funnyworld* núm. 12, verano 1970.

BECCIU, L., *Il fumetto in Italia,* Ed. Sansoni, Florencia 1971.

BECKER, J., *Comic Art in America,* Ed. Simon and Schuster, Nueva York 1959.

BENAYOUN, R., "Comics et cinéma", in *La Méthode* núm 10, 1963.

– *Vroom, Tchac, Zowie. Le Ballon dans la Bande Dessinée,* Ed. André Balland, Paris 1968.

BENEYTO, J. de, "Publicaciones infantiles y juveniles en el cuadro de las comunicaciones sociales", *Curso de prensa infantil,* Madrid 1964.

BERGENGREEN, R. W., "Humor of the colored supplement", in *Atlantic Monthly,* agosto 1906.

BERTIERI, C., "Comics, fotoromanzi e cinema alla sbarra", in *Il laboro nuovo,* 15 abril 1964.

– *A-Z comics,* Archivio Internazionale della stampa a fumetti, Roma 1969.

BLACKBEARD, W., *Comics,* Ed. Houghton Mifflin, Boston 1973.

BLANCO GIMENEZ, M. C., *El comic femenino en España,* Memoria de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid, 1972.

BLANCHARD, G., *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours,* Ed. Marabout, Verviers (Bélgica) 1974.

BLONDEL, A., *Rodolphe Töpffer; l'écrivain, l'artiste et l'homme,* Re-

impression de l'édition de Paris, 1886, Ed. Slatikine, Ginebra 1977.
BOGART, L., "Adults talk about Newspapers Comics", in *American Journal of Sociology* núm. 61, 1 julio 1955.
BOLTANSKI, L., "La constitution du champ de la bande dessinée" in *Actes de la recherche en Sciences Sociales* núm. 1, enero 1975.
BONNEVILLE, P., *A linguistic and stylistic analysis of the english translation* (problemas de la traducción a partir de los álbumes de Tintin), Sorbona, Paris 1965.
BONO, G., *Appunti sul fumetto italiano del Dopoguerra,* Ed. Gli amici del fumetto, Génova 1972.
BOURGEOIS, M., *Erotisme et pornographie dans la bande dessinée,* Ed. Jacques Glenat, Grenoble 1979.
BRAMARD, A., *Bande dessinée et politique,* Memoria de Licenciatura Faculté de Droit et Sciences Economiques de Dijon, Dijon 1969.
BRANCATELLI, J., "Superheist!, the great comic art rip-off", in *Inside comics* núm 1, primavera 1974.
BRAUN, S., "Sazam! Here Comes Captain Relevant", in *New York Times Magazine* 2 mayo 1971.
BRAVO VILLASANTE, C., *Historia de la literatura infantil española,* Ed. Doncel, Madrid 1963.
BREMOND, C., "Pour un gestuaire des bandes dessinées", in *Langages* núm. 10, Ed. Larousse, Paris 1968.
BRIGGS, S., *How to draw Cartoons,* Ed. Harpes Bross, Nueva York 1926.
BRISBANE, A., "The Comics", in *Literary Digest,* 12 diciembre 1936.
BROUN, H., "Whamland Powl! the comic strip", in *New Republic,* 17 mayo 1939.
BRUN, Ph., *Histoire de Spirou et des publications Dupuis,* Ed. Glenat, Grenoble 1975.
BUHLE, P., "Komix Counter-Media", in *Leviathan,* julio-agosto 1969.
– "The new Comics and American Culture", in *Tri-Quarterly* núm. 23-24, invierno-primavera 1972.
CAEN, M., "Comic strip et celluloide", in *Les Letres françaises,* 30 junio - 6 julio 1966.
CAGNIN, A., "Os quadrinhos" in *Ensaios* núm 10, Ed. Atica, São Paulo 1975.
CALISI, R., "Stampa a fumetti. Cultura di Massa. Società Contemporanea", in *Quaderni di Communicazioni di Massa* núm. 1, 1965.

CANIFF, M., "Don't Laugh at The Comics", in *Cosmopolitan,* noviembre 1958.
CANZANI, F., "Sur la compréhension de certains éléments du langage des bandes dessinées par des sujets âgés de six à dix ans", in *Ikon,* septiembre 1965.
CAPP, A., "The Case for the comics", in *Saturday review of literature,* marzo 1948.
CAPRETTINE, G. P., "Grammatica del fumetto", in *Strumenti Critici* IV, 13, 1976.
CAPUT, J. P., "Pédagogie de l'expression et Bande Dessinée. Quelques suggestions", in *Etudes de Linguistique appliquée* núm. 13, Ed. Didier, Paris, enero-marzo 1974.
CARABBA, C., *Il fascismo a fumetti,* Ed. Guaraldi, Florencia 1973.
CARADEC, F., *Cristophe Colomb,* Ed. Grasset, Paris 1956.
– *I primi eroi,* Ed. Garzanti, Milán 1962.
CASTERA, Ch., *Catalogue Castéra: bandes dessinées et romans policiers,* Ed. Castérie, Burdeos, 1978.
CESBRON, G., "Notes de lecture structuraliste sur Asterix", in *Impacts* núm. 1 nueva serie –revista de "L'Université catholique de l'ouest"– 1974.
CIRNE, H., "Mafalda: practica ideologica" in *Vozes* núm. 7, Petropolis (Brasil) 1970.
– "A linguagem dos quadrinhos" in *Vozes,* Petropolis (Brasil) 1971.
– *Para les os quadrinhos,* Ed. Vozes, Petropolis (Brasil) 1972.
CLARKE, G., "The comics on the couch", in *Times,* 13 diciembre 1971.
COMA, J., *Los comics un arte del siglo XX,* Ed. Guadarrama, Madrid 1978.
– *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
– *Y nos fuimos a hacer viñetas,* Ed. Penthalon, Madrid 1981.
Espíritu de los cómics, Ed. Toutain, Barcelona 1981.
CONDE MARTIN, L., *Clarín, un tebeo político falangista,* Tesina de la E.O.P., Madrid 1972.
– "Dossier dibujantes españoles", in *Ozono* núm. 42, marzo 1979.
COUDOUY, J., *Le phénomène Astérix,* Memoria de licenciatura en la Facultad de Letras de la Universidad de Toulouse, 1972, publicada por la A.B.D., Toulouse 1972.

COUPERIE, P., "La Bande Dessinée: quel est son public?", in *Revue économique et parlementaire* núm. 3, marzo 1967.
– *100.000.000 de lieues en ballon,* Catálogo de la exposición *Science-Fiction,* Kuusthalle, Berna 1967.
– *Le noir et le blanc dans le Bande Dessinée,* Ed. Serg. Catálogo realizado por la SOCERLID para el "Salon International de la Bande Dessinée: Angoulême I", 25-26-27 enero 1974.
COUSINS, N., "The time trap" in *Saturday revue of litterature* XXXII, diciembre 1949.
COVIN, M., *La Bande Dessinée, message codé,* Memoria de licenciatura, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, Lille 1970.
– "La Bande Dessinée psychédélique", in *Critique* núm. 294, 1971.
– "Propositions sur le Bande Dessinée", in *Communications* núm. 19, Ed. Seuil, Paris 1972.
– "L'image dérobée", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
CRAENHALS, G., *Les préjugés et stéréotypes raciaux dans les principales Bandes Dessinées Belges,* Memoria de Comunicaciones Sociales, Universidad Católica de Lovaina, 1970.
CRAVEN, Th., *Cartoon Cavalcade,* Ed. Simon and Schuster, Nueva York 1943.
CHAMPIGNY, R. de, "Portée satirique d'un comic americain", in *Critique* núm. 117, febrero 1957.
CHOQUE, V., *Catalogue alphabétique des Auteurs personnages et revues de Bandes Dessinées,* Mémoire du Cours Supérieur pour Bibliothécaries de Liège, Lieja 1970.
DAHLEM, J., "L'enseignement du français et la bande dessinée", in *Etudes de Linguistique appliquée* núm. 13, enero-marzo 1974.
DALARUN, J., *Image de l'Etranger er reflet de la vie internationale dans les Aventures de Tintin et Milou,* Memoria en l'U.E.R. d'Histoire, Paris I, 1973.
DALLARI, M., *Scuola e fumetto,* Emme Edizioni, Milán 1977.
DAHRENDORF, M., "Die comics-Stufkind der Literatur", in *Jugend and Literatur* núm. 9, 1970.
DANIELS, L., MAD PECK STUDIOS, *Comix: A History of Comic Books in America,* Ed. Outerbridge and Dients frey, Nueva York 1971.
DAVISON, S., *Culture and the comic strip,* Ed. New York University

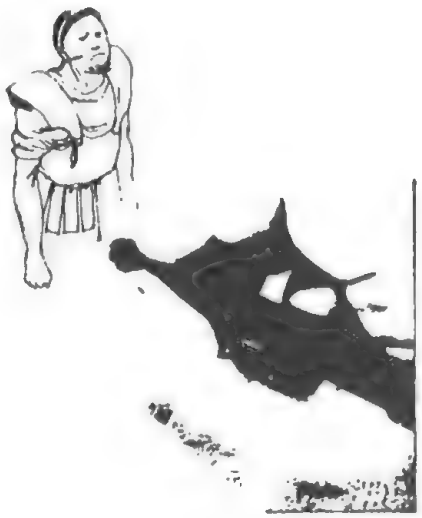
Press, Nueva York, 1969.
– *The penguin book of political comics,* Hardmonsworth, Penguin, 1982.
DECAIGNY, T., *La presse illustrée pour enfants et adolescents,* Editado por el Ministère de l'Education et de la Culture, Bruselas 1965.
DE LA IGLESIA, J. A., *El arte de la historieta,* Ed. Doncel, Madrid 1964.
DEL BOUONO, O., "Il ritorno dei primi eroi della nostra infanzia", in *L'Europeo* núm. 46, 1965.
DELHOM-NAVARRO, *Catálogo del tebeo en España (1915-1965),* C.A.H., Ed. Colectivo 9.º arte, Valencia 1980.
DELLA CORTE, C., *I fumetti,* Ed. Mondadori, Milán 1961.
– "I Comics in Italia oggi", in *Almanacco Letterario Bompiani,* 1965.
DIERICK, Ch., *Quelques considérations au sujet de la littérature d'expression graphique,* Memoria de bibliotecario en l'Institut d'Etudes Sociales de l'Etat, Bruselas 1969.
DORFFMAN-JOFRE, *Supermán y los amigos del alma,* Ed. Galera, Buenos Aires 1974.
DOTTIN, M., "L'enfant dans deux bandes dessinées américaines du début du siècle", in *Cahiers de littérature générale et comparée* núm. 3-4, 1978.
DUBOIS, R., "Une bibliographie sur les études concernant les publications destinées à la jeunesse", in *Vers l'éducation nouvelle* núm. 15, 1956-57.
DUC, B., *L'art de la BD,* T. 1. Du scénario à la réalisation. T. 2. La technique du dessin. Ed. Glenat, Grenoble 1982.
DUVEAU, M., "Humour et Bande Dessinée", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre de 1974.
– *Comic U.S.A.,* Ed. Albin Michel, Paris 1975.
– "La Bande Dessinée", in *L'année 1978-1979 de la Science Fiction et du Fantastique* de Jacques GOIMARD, Ed. Julliard, Paris 1979.
ECO, U., "Il mito di Superman e la disoluzione del tempo", in *Filosofie* núm. 1-2, 1962.
"La struttura iterative nei fumetti", in *Quaderni di Comunicazioni du massa* núm. 1, 1965.
– *Apocalípticos e integrados,* Ed. Lumen, Barcelona 1968.
– "Sur les bandes dessinées chinoises. Contre-information et information alternative" in *Versus* núm. 1, Paris 1971.

EGEN, J., *La bande à Charlie,* Ed. Stock, Paris 1976.
EISNER, W., "Comic Books in the library", in *Inside Comics* núm. 4, invierno 1974-75.
ESTREN, M. J., *A history of underground comics,* Editado por el autor, San Francisco 1974.
FAUR, J. C., *A la rencontre de la bande dessinée,* Bédésup, Marsella 1983.
FEAVER, W., *Les images de notre enfance,* Ed. du Chêne, Paris 1976.
FEDERICO, R. de, *Prensa juvenil en España,* Tesina de la E.O.P., Madrid 1965.
FEIFFER, J., *The Great Comic Book Heroes,* Dial Press, Bonanza Books, Nueva York 1965.
FERMIGIER, A., "Bande Dessinée et sociologie", in *Le Nouvel Observateur,* 19 abril 1967.
FERNANDEZ MENENDEZ, M., "La historieta como objeto de estudio", in *Estudios Humanísticos* núm. 2, Colegio Universitario de León, León 1980.
FILIPPINI, H. y BOURGEOIS, M., *La Bande Dessinée en 10 leçons,* Ed. Hachette, Paris 1976.
FILIPPINI, H., *Histoire du journal Pilote et des publications Dargaud,* Ed. Glénat, Grenoble 1977.
– *Les années cinquante,* Ed. Glénat, Brenoble 1977.
– *Histoire du Journal et des éditions Vaillant,* Ed. Glénat, Grenoble 1978.
FISHER, B., "Confession of a Cartoonist", in *Saturday Evenig Post,* 28 julio - 19 agosto 1967.
– *Rüssel in Komikland,* Taschenbuch Verlag, Darmstadt 1974.
FONTES, I., "Análisis del mercado actual del tebeo en España", in *Rev. Estudios de Información* núm. 19-20, julio-diciembre 1971.
FORLANI, R., "Histoire de la bande dessinée" in *Pilote,* primera época, rúbrica del núm. 81 al 98.
FORTE, G., *Gli eroi di carta,* Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles 1965.
FOUILHE, P., *Journaux d'enfants, journaux pour rire?,* Editado por el Centre d'Activités Pédagogiques, Paris 1955.
– "La Presse enfantine", in *L'école des parents* núm. 10, marzo 1965.
FOURMENT, A., *La presse pour les jeunes de 1768 à 1940,* Memoria para l'institut français de presse, 1971.

.. DANS 29 HEURES STANDARD EXACTEMENT, NOUS CROISERONS UN CARGO TERRESTRE QUI NOUS SAUVERA ! C'EST ÉCRIT LÀ !
D'ACCORD ! ET S'IL Y AVAIT UNE ERREUR ? ON SERAIT FOUTUS !

– "La presse des jeunes a deux siècles", in *Presse Actualité* núm. 74, abril-mayo 1972.
FRABETTI, C., "Los tebeos de Mao ¿Cultura popular o infraestructura?, in *Viejo Topo* núm. 1.
FRANCOIS, E., *L'âge d'or de la Bande Dessinée,* Ed. Serg, Ivry, 1974.
FRANCES, J., *La caricatura española contemporánea,* Imprenta de Juan Pueyo, Madrid 1915.
– *El mundo ríe,* Ed. Renacimiento, Madrid 1920.
– *La caricatura,* CIAP, Madrid 1930.
FRANQUIN, A., GILLAIN, J. y VANDOOREN, P., *Comment on devient créateur de Bande Dessinée,* Ed. Marabout Verviers (Bélgica) 1969.
FREMION, Y., "Les journaux: du journal de Mickey à L'Echo des Savanes", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre 1974.
– "Petit dictionnaire de la Bande Dessinée", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre 1974.
– *Reiser,* Ed. Albin Michel, Paris 1974.
– "Bande Dessinée, toujours prêt", in *Magazine Littéraire* núm. 144, enero, 1979.
– *L'abc de la b.d.,* Ed. Casterman, Paris-Tournai 1983.
FREIXAS, C., *El dibujo a pluma,* Ed. Sucesor de E. Meseguer, Barcelona 1967.
FREIXAS, E., PUIG, M., *Ilustración de historietas y cuentos,* Ed. Meseguer, Barcelona.
– *El dibujo de ilustración en negro y color,* Ed. Sucesor de E. Meseguer, Barcelona 1972.
FRERE, C. PHELOUZAT, N., "Les bandes dessinées", in *La presse d'aujourd'hui,* Ed. Blond et Gay, Tournai (Bélgica) 1966.
FRESNAULT-DERUELLE, *Tintin, Bande Dessinée: une approche sémiotique,* Mémoire de maîtrisse de Lettres Modernes, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Tour 1968.
– *L'univers et les techniques de quelques bandes dessinées d'expression française, essai d'analyse sémiotique,* Tesis de Tercer ciclo, Tours 1970.
– "Le verbal dans les Bandes Dessinées", in *Communications* núm. 15, Ed. du Seuil, Paris 1970.
"Aux frontières de la langue: les onomatopées dans le Bande Dessinée", in *Les cahiers de lexicologie,* Ed. Larousse, Paris 1971.

– *La Bande Dessinée essai d'analyse sémiotique,* Ed. Hachette, Paris 1972.
– *Dessin et bulles,* Ed. Bordas, Paris 1972. *Livret d'exercices pédagogiques,* 1973.
– "La langue des Bandes Dessinées et leur contenu culturel", in *Le Français dans le monde* núm. 98, julio-agosto 1973.
– "Des recits pour des lanternes", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre 1974.
– "Servir ou se servir de la Bande Dessinée", in *Lecture des textes et enseignement du français,* Ed. Hachette, 1974.
– "Les clichés dans la Bande Dessinée", in *Les cahiers de linguistique appliquée* núm. 17, 1975.
– "La couleur et l'espace dans les "comics", Documentos de trabajo núm. 40, Centro internazionale di semiotica e di linguistica; Urbino, enero 1975.
– "Le personnage de Bande Dessinée et ses langages", in *Langue Français* núm. 28, diciembre 1975.
– "Du linéaire au tabulaire", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
La chambre à bulles, U.G.E., Paris 1977.
– *Recits et discours par la bande,* Ed. Hachette, Paris 1977.
FREWIN, A., "One hundred years of science fiction illustration (1840-1940)", in *Jupiter Books,* Londres 1974.
FUCHS, W., "Trends in den Comics", in *Jugen-Film-Fernsehen,* 1972.
FUENTES, J. L., "Breve panorama del tebeo en España", in *Estudios de Información* núm. 19-20, julio-diciembre 1971.
GARCIA, C., *Los cómics. Dibujar con la imagen y la palabra,* Ed. Humanitas, Barcelona 1983.
GARCIA CASTILLO, J., *El comic en España (1939-1969),* Tesina en la E.O.P., Madrid 1970.
GARCIA DE DUEÑAS, J., "Barbarella and Cía.; héroes y heroínas de la subliteratura del bien y el erotismo", in *Triunfo* núm. 260, (27 mayo 1967).
GASCA, L., "Elogio del Tebeo", in *Véteres* núm. 1, 1 de diciembre de 1962.
– "Storia dei fumetti alla Spagna", in *Cuaderni di Comunicazioni di masa* núm. 6, Roma 1965.
– "Cine y cómic hablan el mismo lenguaje" in *Filmideal,* Madrid 1965.



– "Historia y anécdota del tebeo en España", in *Diputación de Zaragoza,* 1965.
– "Los comics en la pantalla", in *Revista del XIII Festival de Cine de San Sebastián,* 1965.
"Imagen y Ciencia Ficción", in *Revista del XIV Festival Internacional de Cine de San Sebastián,* 1966.
– *Tebeo y cultura de masas,* Ed. Prensa Española, Madrid 1966.
– "Bibliografía mundial del comic", in *R.E.O.P.,* primera parte autores españoles núm. 14, segunda parte autores extranjeros núm. 17, julio-septiembre, 1969.
– *Los héroes de papel,* Ed. Taber, Barcelona 1969.
– *Mujeres fantásticas,* Ed. Lumen, Barcelona 1969.
– *Los comics en España,* Ed. Lumen, Barcelona 1974.

GAUTHIER, G., "Le langage des Bandes Dessinées", in *Image et son* núm. 182, marzo 1965.
– "Les codes de la Bande Dessinée", (coffret de diapositives avec livret), in *Revue du Cinéma, Image et Son* número especial, Ufoleis, Paris 1973.
– "Les Peanuts: un graphisme idiomatique", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.

GEERTS, C., y WATRIN, E., "Vingt-cinq ans d'évolution de la presse enfantine, analyse de contenu comparée: journaux pour enfants et pages magazines pour enfants de la presse quotidienne", in *Techniques de diffusion collective* 9/10, 1963.

GEORGES, P. et FOURMENT, A., "La presse des moins de quinze ans", in *Le Monde,* del 23, 24 y 25 de diciembre de 1975.

GIAMMANCO, R., *¡Gulp! Il Sortilegio a fumetti,* Ed. Arnoldo Mondadori, Milán 1965.
– "Alcune osservazioni sui comic nella società americana" in *Cuaderni di communicazioni di massa* núm. 1, Roma 1965.

GIFFORD, D., *Stap Me! The British Newspaper strip,* Shire publications, Aylesbury (Inglaterra) 1971.
– "The Funny Wonders", in *Arts and artists,* febrero 1971.
– "A century of comics", in *The antiquarian book Monthly review,* noviembre 1975.
– *Happy days! One hundred years of comics,* Ed. Jupiter Books, Londres 1975.
– *The British Comic Catalogue 1874-1974,* Ed. Mansell, Londres 1975.

GIL ROESSET DE FRANCO, C., "La pedagogía en la prensa infantil", Escuela social, Madrid 1947.
GILLON, P., "La Bande Dessinée: un nouveau langage?", Entrevista hecha por Andre Akoum in *Communication et Langage* núm. 34, segundo trimestre 1977.
GIVANEL I MAS, J., *Bibliografía catalana. Premsa (1792-1925),* Institució Patxot, Barcelona 1931.
GLESSING, R. J., *The Underground Press in America,* Indiana University Press, Bloomington, 1970.
GOIMARD, J., "La Bande Dessinée, une littérature pour demain", in *Le Monde,* 1 de noviembre de 1974.
– "La Bande Dessinée", in *Le Monde,* 27 de agosto de 1976.
GOULART, R., "The adventurous Decade", Ed. Arlington House, New Rochelle, Nueva York 1975.
GRASSI, A. J., *Qué es la historieta,* Coll. Esquemas, vol. 88, Ed. Columba, Buenos Aires 1968.
GROENSTEEN, T., *Tardi,* Ed. Magic strip, Bruselas 1980.
GROENSTEEN, T., MARTIN, J., *Avec Alix,* Casterman, Paris-Tournai 1983.
GUBERN, R., *El lenguaje de los comics,* Ed. Península, Barcelona 1974.
– "El mundo de los comics a través de R. Gubern" in *Athenea* núm. 65, mayo 1977.
– "El comic" in *Imagen y lenguajes,* Ed. Fontanella, Barcelona 1981.
HEGERFORS, S., *Svisch! Pow! Sock! Seriernas Fantastika Värld,* Ed. Bokför lage Corona, Jun (Suecia) 1960.
HERMAN, B., *Sommaire des bandes dessinées parues dans l'Hebdomadaire Tintin (édition française) de 1948 à 1960,* Memoria en U.E.R. Histoire de l'Art, Paris I, 1971.
– *Attentes et comportement du consommateur adulte de bande dessinée,* Memoria en la Universidad Católica de Lovaina, 1972.
- *La Bande Dessinée Animalière,* Ed. por cuenta del autor, Bruselas 1975.
HERNANDEZ, P. J., *Para leer a Mafalda,* Ed. Meridiano, Buenos Aires 1975.
HIRSH, M. y LAMBERT, P., *The great Canadian Comic book,* Ed. Peter Martin, Toronto 1971.
HOGBEN, L., *De la pintura a la historieta gráfica,* Ed. Omega, Barcelona 1953.

HORN, M., "The Adventure strip", in *Introduction to Flash Gordon,* Ed. Nostalgia Press, Nueva York 1967.
- *Seventy five years of the comics,* Ed. Boston Book and Art, Boston 1971.
– "La nouvelle vague américaine", in *Eureka,* 1 de agosto de 1973.
– "American dreaming: Analysis of the adventure strip", in *Inside Comics* núm. 3, 1974.
– "Langage et structure de la Bande Dessinée", in *Informations et Documents* núm. 344, agosto 1974.
– *Comics of the American West,* Winchester Press, Nueva York 1977.
HOULT, T. F., "Comic books and juvenile delinquency" in *Sociology and social research* XXXIII, 1949.
IMBASCIATI-CASTELLI, *Psicologia del fumetto,* Ed. Guaraldi, Florencia 1975.
INGE, T., "American Comics art: bibliographic guide", in *Choice,* enero 1975.
IVEY, J., "Cartoon collecting from Gillray to Goldberg", in *The world of comic art* núm. 4, 1967.
JACOBS, E. P., *Un opéra de papier,* Ed. Gallimard, Paris 1981.
JEANNEZ, A., LE CARPENTIER, "L'analyse de la Bande Dessinée", in *Le discours social* núm. 2, Burdeos, I.L.T.A.M., 1971.
JOSSELIN, J. F., "Anaïk gaullienne historique", in *Nouvel Observateur* núm. 790, 31 diciembre - 6 enero 1980.
KELLY, W., "Pogo looks at the abominable now man!, in *Saturday review,* 30 de agosto de 1958.
KEMPKES, W., *The international bibliography of Comics Literature,* Ed. R. R. Bowker Company, Nueva York 1971.
KINNAIRD, C., "Cavalcade of the funnies", in *The funnies annual,* 1959.
KURTZMAN, H., *History of comic art from Argh to Zap,* Ed. Nostalgia Press, Nueva York 1973.
LABESSE, P. D., *Hergé, étude bibliographique et littéraire,* Memoria de licenciatura en la Sorbona, 1969.
LACASSIN, F., "Rien n'est vrai. Tout est permis", in *Les lettres français,* 30 junio - 6 julio 1966.
– "La Bande Dessinée", in *Oeuvres laiques de la Seine,* noviembre-diciembre 1967.
– "Les Bandes Dessinées", Artículo de la *Encyclopaedia Universalis,*

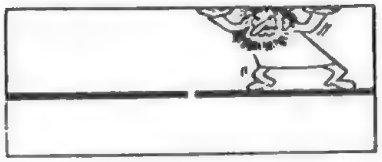
vol. 2, Ed. 1969.
– "Etude comparative de la littérature populaire et de la Bande Dessinée", in *Entretiens sur la paralittérature,* Ed. Plon, Paris 1970.
– *Pour un neuvième art: la Bande Dessinée,* Union Générale d'editions, Paris 1971.
– "Quand la Bande Dessinée Conteste", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre 1974.
LARA, A., "Dificultades para un estudio estético del tebeo", in *Cuadernos para el diálogo* número extra, verano 1967.
– "Un nuevo arte nos ha nacido" in *Cuadernos para el diálogo* número extra, Madrid 1967.
– *El apasionante mundo del tebeo,* Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1968.
LARREULA, F., *La historieta catalana,* Memoria de licenciatura, Barcelona 1983.
LEBORGNE, A., *Alix, Lefranc... et Jacques Martin,* Ed. R.T.P., Bruselas 1975.
LECIGNE, B, TAMINE, J. P., *Fac-similé. Essai paratactique sur le nouveau réalisme de la bande dessinée,* Ed. Futuropolis, Paris 1983.
LECIGNE, B., *Avanies et mascarades,* Ed. Futuropolis, Paris 1981.
Les héritiers d'Hergé, Magic strip, Bruselas 1984.
LEE, S., *Origins of Marvel Comics,* Nueva York 1974.
– *Son of origins of Marvel Comics,* Ed. Simon and Schuster, Nueva York, 1975.
Bring on the bad guys, Ed. Simon and Schuster, Nueva York 1976.
LEGMAN, G., *Love and Death,* Ed. Breaking Point, Nueva York 1949.
LEGUEBE, E., *Alain Saint Ogan,* Ed. Serg, Ivry 1975.
– *Voyage en Cartoonland,* Ed. Serg, Ivry 1977.
LEGUEBE, W., *La societé des bulles,* Ed. Vie Ouvrière, Bruselas 1977.
LERMAN, A., *Histoire du journal Tintin,* Ed. Glenat, Grenoble 1980.
LETONA, R., "Comics. Castro style", in *Vanguard* núm. 1, 1966.
LEWIN, H. S., "Facts and fears about the comics" in *Nations school* LII, 1953.
LINDEKENS, R., "Analyse structurale de la stripsody de Cathy Berberian", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
LINDO, A., *La aventura del comic,* Ed. Doncel, Madrid 1975.
LIPSZIC, D. y MASOTTA, O., "La historieta mundial", *Catálogo de la I Bienal Mundial de la Historieta,* Buenos Aires 1958.

LIPSZIC, E., *El dibujo a través de 150 famosos artistas,* Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires 1953.
LIPSCYC, E., *La historieta mundial,* Ed. Lipscyc, Buenos Aires 1958.
– *Técnicas de la Historieta,* Editado por la Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires 1966.
LO DUCA, *Manuel des confesseurs et Krafft-Ebing en bandes dessinées,* Ed. D. Leroy, Paris 1982.
LOREN, J. A. *El tebeo como revista fundamental en la prensa infantil,* Memoria de licenciatura E.O.P., Barcelona 1958.
LLOBERA, J. y OLTRA, R., *La bande dessinée, le dessin humoristique et la caricature,* Eyrolles Editeur, Paris 1968.
– *La Bande Dessinée,* Eyrolles éditeur, Paris 1974.
MAHE, F., *Le chien dans la bande dessinée,* Ed. du Pint Vétérinaire, Marsella 1978.
MAIFFREDY, *Esthétique anamorphique de Gotlib,* Ed. A.B.D., Toulouse 1974.
MAILLO, A., *Aspectos educativos de la prensa infantil,* Comisión de información y publicaciones infantiles y juveniles, Madrid 1964.
MALONEY, R., "The comics", in *Talks,* abril 1948.
MARNY, J., *Le monde étonnant des Bandes Dessinées,* Ed. Le Centurion, Paris 1968.
MARTENS, T., *Réalisme et schématisme dans les bandes dessinées hebdomadaires belges contemporaines (1945-1965),* Memoria de licenciatura de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de Lovaina. Lovaina 1966.
MARTIN, A., "El tebeo del buen Juanito" in *La estafeta literaria* núm. 368, Madrid, 22 de abril de 1966.
– "El ayer próximo y breve reseña histórica de publicaciones" en *Prensa infantil y juvenil,* Madrid 1967.
– "Prensa infantil y juvenil: pasado y presente" in *Comisión de información y publicaciones infantiles,* Madrid 1967.
– "Apuntes para una historia de los tebeos:
I. Los periódicos para la infancia (1833-1917)
II. La civilización de la imagen (1917-1936)
III. Tiempos heroicos del tebeo español (1936-1946)
IV. El tebeo, cultura de masas (1946-63)
in *Revista de Educación* núm. 15, Madrid, diciembre de 1967 a marzo de 1968.

– *Historia del comic español: 1875-1939,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
MARTINEZ, L., "Análisis estructural de los comics" en Thibault-Laulan: *Imagen y comunicación,* Ed. Fernando Torres, Valencia 1973.
MARTINEZ MENCHEN, A., *Narraciones infantiles y cambio social,* Ed. Taurus, Madrid 1971.
MASOTTA, O., "Reflexiones sobre la historieta", in *Técnica de la historieta,* Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires 1966.
"Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", in *Lenguaje y Comunicación visual,* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1969.
– *La Historieta en el mundo moderno,* Ed. Paidos, Buenos Aires 1970.
MATTELART, A., DORFMAN, A., *Donald l'imposteur,* Ed. Alain Moreau, Paris 1976.
MATTINGEY, I., "Some cultural aspects os serial cartoons or get a load of those funnies", in *Harper's,* diciembre 1955.
METAIS-DAUDRE, E., *Les bandes dessinées des canaques,* Ed. Mouton et Cie., Paris-La Haya 1973.
METKEN, G., *Comics,* Ed. Fisher Bücherci, Hamburgo 1971.
MIRA, E., "El comic underground y la contracultura: Apuntes sobre una nueva forma expresiva", in *Cuadernos de Filología.* Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Moderna, diciembre 1971.
MOIX, R. T. y GIMFERRER, "El fabuloso mundo de los comics" in *Destino,* núm. 1464, 28 de agosto de 1965.
MOIX, R. T., *Los comics arte para el consumo y formas pop,* Ed. Llibres de Senera, Barcelona 1968.
– "Una literatura popular. Les tires a la postguerra espanyola", en *Tele-Estel* núm. 36, Barcelona, marzo 1977.
MOLITERNI, C., *Entretiens avec...,* Ed. Serg, Ivry 1973.
MONTAÑES FONTENLA, L., "Un nuevo aspecto de la actividad editorial. La publicación de cuadernos infantiles de historietas gráficas" en *Bibliografía hispánica* año IV, núm. 6, Madrid 1945.
MORIN, E., "Tintin, héros d'une génération", in *Le Nef,* núm. 13, Paris, enero 1958.
MORIN, V., "Le dessin humoristique", in *Communications* núm. 15, Ed. Seuil, Paris 1970.
MOYA, A. de, *Shazam,* Ed. Perspectiva, Sao Paulo 1972.

MUGGERIDGE, M., "The art of Comic Strips" in *New statesman and nation* núm. 1510, 1960.
MUÑOZ, M., *Aproximación semiológica de los comics franceses,* Memoria de licenciatura, Universidad de Murcia.
– *La bande dessinée (système de communication, art plastique et recours pédagogique),* Tesis doctoral 206/82 Ed. de la Universidad Complutense, Madrid 1982.
MURREL, W. A., *A history of American Graphic Humor,* 2 volúmenes: I. vol. (1747-1865). II. vol. (1865-1938). The MacMillan Company 1933, 1938, Reprinted: Coover Square Publishers, Nueva York 1967.
NON, E., *Un d'andropause tragique,* (Roman de narration figurée), Ed. Balland, Paris 1964.
NOWAK, B. y F., *Catalogue bande dessinée de 1933 à 1976.* Editado por la librería "Chlorophylle", Bruselas 1977.
O'BRIEN, R., *The Golden age of comic-books,* Ed. Ballantine, Nueva York 1977.
ODILE, *Moi, Odile, la femme à Choron. La petite histoire de Hara-Kiri et Charlie-hebdo,* Ed. Mengès, Paris 1983.
OLTRA, R., *Dibujo de historietas,* Ed. Afha, Madrid 1962.
O'NEIL, D., *Secret origins of the super D. C. Heroes,* Ed. Crown, Nueva York 1976.
ORRILLO, W., *La pedagogía reaccionaria de Walt Disney,* Ed. Causachún, Lima 1981.
ORY, P., *Le petit nazi illustré,* Ed. Albatros, Paris 1979.
OST, Ch., *Tintin, analyse d'un héros,* Memoria en la Universidad Libre de Bruselas, 1973.
O'SULLIVAN, J., *The art of the comic strip,* University of Maryland, Department of Art, 1971.
OVERSTREET, R. M., *The comic book price guide,* Editado por el autor, 1971-72-73-74-75...
PAINE, A. B., "Origin of american cartoon symbols", in *Harpers Weekly,* septiembre de 1908.
PARAMIO, L., "El comic y la industria cultural: cuestiones semiológicas", in *Estudios de Información* núm. 19-20, Madrid 1971.
– *Comic y sociedad,* Memoria en la E.O.P., Madrid, curso 1971-72.
PARRAMON, J. M., BLASCO, J., *Cómo dibujar historietas,* Instituto Parramón ediciones, Barcelona 1969.
PASCAL, P., *René Pellos,* Ed. Sodieg, Paris 1977.

PEETERS, B., *Le monde d'Hergé,* Ed. Casterman, Paris-Tournai 1983.
Les bijoux ravis, Ed. Magic-strip 1984.
PEIGNOT, J., *Les copains de votre enfance,* Ed. Denoël, Paris 1963.
PEKAR, H., "Rapping about cartoonists particulary Robert Crumb", in *Journal of popular Culture,* vol. 3, núm. 4, primavera 1970.
PENNACHIONI, I., *La nostalgie en images,* Ed. Librairie des Meridiens, Paris 1983.
PENNEL, E., "Our tragic comics", in *North American review,* febrero 1920.
PEÑUELA, E., "Quino: una propuesta de lectura" in *Comunicaciones* XXI.
PEREZ DE URBEL, J., "Nacimiento y buena vida de la revista Flechas y Pelayos" en *Gaceta de la prensa española* núm. 17, Madrid, noviembre de 1943.
PERICH, J., "El mundo de la historieta" serie de artículos aparecidos durante 1968 en *D.D.T.*
PERNIN, G., *Un monde étrange; la Bande Dessinée,* Ed. Clédor, Paris 1974.
PERRY, G. y ALDRIDGE, A., *The penguin book of comics,* Ed. Penguin book, Londres 1975.
PHILIPPE, C. J., *René Goscinny,* Ed. Seghers, Paris 1976.
PICQUENOT, A., "Enseignement et Bande Dessinée", in *Pratiques* núm. 7/8, diciembre de 1975.
– "La grande vignette et le recit", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
PIERRE, M., *La Bande Dessinée,* Ed. Larousse, Paris 1976.
PIVOT, B., "La B.D. C G Nial", in *Lire* núm. 56, abril de 1980.
POLITZER, H., "From Little Nemo to Li'l Abner", in *Commentary,* octubre de 1949.
POURPRIX, B., "Lecture politique de Mickey", in *Economie et humanisme,* mayo-junio 1971.
– *Sociologie de la Bande Dessinée,* Tesis de tercer ciclo, U.E.R. de Lettres et Sciences Humaines, Grenoble 1973.
QUENNEL, P., "Comic strips in England: Future Folklorists will find in the mythology of the present day", in *Living Age,* marzo 1941.
RAGON, M., *Les maîtres du dessin satirique en France de 1830 à nos jours,* Ed. Pierre Horay, Paris 1972.
RAMIREZ, J. A., "El comic femenino, un caso límite", in *Comunica-*



ción núm. 22.
– *Las historietas de la escuela Bruguera, un enfoque estructural,* Memoria de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid 1972.
– "Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico", in *Ideas estéticas* núm. 124, octubre-diciembre 1973.
– "Los personajes de la escuela Bruguera, sus transformaciones iconográficas y significativas" en *Revista de Estudios sociales* núm. 8, Madrid, mayo-agosto de 1973.
– "Suberotismo femenino para la España del desarrollo. Del tebeo de niñas a la fotonovela", en *El europeo* núm. 518, 14 de diciembre de 1973.
– "Dos versiones de la historia de Don Crispín, un estudio comparado sobre el lenguaje estético de las aleluyas" en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 277-278, Madrid, julio-agosto de 1973.
– *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación,* Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1975.
– *La historieta cómica de post-guerra,* Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1975.
REITBERGER, R. C. y FUCHS, W. J., *Comics anatomie eines massen mediuns,* Ed. Heinz Moos Verlag, Munich 1971.
REMESAR, A., "El comic a l'escola" in *Guix,* octubre 1977.
– "Una experiencia d'utilització del comic", in *Guix* núm. 4.
– "Una utilització del comic" in *Guix* núm. 14.
– "Aproximacions a l'analisi del tebeo" in *Guix* núm. 21, 22, 24, 31, 41, 43.
RENARD, J. B., "La Bretagne dans la Bande Dessinée: de Bécassine à Astérix", in *Les cahiers du Bleun Brug* núm. 14, Brest, tercer trimestre de 1974.
– *Religieux, Merveilleux et Frantastique dans les journaux de Bandes Dessinées d'expression francaise destinés à la jeunesse (1944-1974),* Tesis de tercer ciclo en Sociología, Universidad de Paris X-Nanterre 1974.
– *Clefs pour la Bande Dessinée,* Ed. Seghers, Paris 1976.
REVILLA, F., *También los tebeos son importantes,* Ed. Don Bosco, Barcelona.
REY, A., *Les spectres de la bande. Essai sur la Bande Dessinée,* Ed. Minuit, Paris 1978.

RIBERO, A., *Il fumetto a scuola,* Ed. Paravia, Turin 1978.
RICHE, D., EIZYCKMAN, B., *La B.D. de Science-Fiction Américaine,* Ed. Albin Michel, Paris 1976.
RIO, M., "Cadre, plan, lecture", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
RIVIERE, F., *L'école d'Hergé,* Ed. Glénat, Grenoble 1976.
ROBIN, Ch., *Les techniques de la Bande Dessinée,* Universidad de Nantes 1979.
ROBINSON, J., *The comics: An illustrated history of comic strip art,* Ed. Putnam, Nueva York 1974.
RODRIGUEZ, J. L., "El cómic y la enseñanza" in *Comunicación* XXI 1975.
– "Semiótica narrativa. La serie verbal en la historieta" in *Análisis y observación de la conducta,* Departamento de Psicología Experimental, Barcelona 1981.
ROLLET, G., "Des bandes dessinées... pour quoi?", in *Le français dans le monde* núm. 107, septiembre 1974.
ROMERO, A., *Fichas para una historia de las publicaciones infantiles y juveniles femeninas en España,* Madrid 1959.
ROSSET, P., "Bande Dessinée: Littérature enfantine?", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre 1974.
ROUSSEAU, N., *Le phénomène Astérix,* Memoria de Comunicaciones Sociales, Tournai (Bélgica) 1970.
– "En attendant Haddock", in *Nouvel Observateur* núm. 790, 31 diciembre-6 enero 1980.
ROUTEAU, L., *Essai d'analyse sémiotique et sociocritique d'une bande dessinée contemporaine, cycle des "Blake et Mortimer" de E. P. Jacobs,* Memoria de licenciatura U.E.R. de Lettres, Nantes 1973.
– "Jacobs: narration, science-fiction", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
ROUX, A., *La Bande Dessinée peut-être éducative,* Ed. de l'Ecole, Paris 1970.
– "Les Bandes Dessinées rouges du président Mao", in *Communication et Langage* núm. 12, diciembre de 1971.
– *La bande dessinée,* OFRATEME, Paris 1973.
– "Lecture gauche droite", in *Média* núm. 49-50, OFRATEME, octubre de 1973.
ROVIRA, T., *La revista infantil en Barcelona,* Diputación Provincial,

Barcelona 1964.
SADOUL, G., "Le cinéma et les Bandes Dessinées", in *Les lettres françaises,* 30 junio - 6 julio de 1966.
SADOUL, J., "Fans Bande Dessinée, Science Fiction", in *Magazine Littéraire* núm. 95, diciembre de 1974.
– *L'enfer des bulles,* Ed. J. J. Pauvert, Paris 1968.
– *Les filles de papier,* Ed. J. J. Pauvert, Paris 1971.
– *Panorama de la Bande Dessinée,* Ed. J'ai lu, Paris 1976.
SADOUL, N., *Archétypes et concordances dans la bande dessinée moderne,* Memoria de licenciatura U.E.R. de Lettres, Niza 1971.
– *Gotlib,* Ed. Albin Michel, Paris 1974.
– *Mister Moebius et Docteur Gir,* Ed. Albin Michel, Paris 1976.
– *Portraits à la plume et au pinceau,* Ed. J. Glénat, Grenoble 1976.
– *Tintin et moi. Entretiens avec Hergé,* Ed. Casterman, Paris-Tournai 1975.
SANCHEZ BRITO, M., "La prensa infantil" en *Gaceta de la prensa española* núm. 124, Madrid, septiembre-octubre 1958.
SANCHEZ DE PALACIOS, M., *Los dibujantes de España.* Ed. Nuestra España, Madrid.
SAINT-MICHEL, S. y CONVARD, D., *Le français et la bande dessinée,* Ed. Fernand Nathan, Paris 1972.
SAINT-MICHEL, S., "La bande dessinée dans les quotidiens", in *Presse Actualité* núm. 93, junio de 1974.
SELDES, G., "Some our Commentators: Comic artists", in *New Republic* del 10 de junio de 1925.
SERRES, M., "Rires: les bijoux distraits ou la cantatrice sauve", in *Hermes II: L'interférence,* Minuit, 1972.
SHELTON, W. H., "Comic papers in America", in *Critic,* septiembre de 1901.
SHERIDAN, M., *Comics and their creators: Life stories of american Cartoonist,* Ed. Hale Cushman and Flint, Boston 1942. Reimpreso: Luna Press, Nueva York 1971.
SHORT, R. L., *The Gospel according to Peanuts,* Ed. Bentam Books, Nueva York 1964.
– *The paraboles of Peanuts,* Ed. Fontana books, Nueva York 1968.
SMITH, K. L., "News papers Art and artists", in *The bookman,* agosto de 1901.
SMOLDEREN, T., *Les carnets volés du Mayor ou les aventures de Moe-*

bius et Hergé, feuilletonistes, Schlirf Book, Paris 1984.
SOHET, Ph., FONTFABRE, V., *Discours social et production culturelle du mediun bande dessinée, essai d'approche sémiotique,* 2 vol. Memoria de licenciatura en sociología, Universidad Católica de Lovaina 1973.
– "Codes culturels et logique de classe dans la bande dessinée", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
STEIMBERG, O., *Leyendo historietas,* Ed. Nueva visión, Buenos Aires 1977.
STERANKO, J., *The Steranko history of comics* (4 vol.), Ed. Supergraphics, Pensylvania 1970.
STERNBERG, J., DEUIL, H., *Un sciècle de dessins contestataires,* Ed. Denoël, Paris 1974.
STOLL, A., *Astérix, l'épopée burlesque de la France,* Ed. Complexe, Bruselas 1977.
STOLLER, C., *L'Univers politique de Tintin,* Memoria en el Instituto de Estudios Políticos de Estrasburgo, 1966.
STRAZZULLA, G., *I fumetti dalle origini a oggi,* Ed. Sansoni, Florencia 1970.
SUGRVE, T., "From comic strip to comic art", in *The saturday review of literature,* 16 de febrero de 1946.
SULLEROT, E., *Bande dessinée et culture,* Ed. por Opera Mundi, Paris 1966.
TENCER, S. W. *Arte y ciencia de la historieta,* Ed. Hobby, Buenos Aires 1948.
TERROIR, P. *La Bande Dessinée et la politique: Pilote,* Memoria en el Instituto de Estudios Políticos, Paris 1971.
TIBERI, J. P., *La bande dessinée et le cinéma,* Haga.
TIBI, J., *Voyage au pays de Tintin,* Ed. CIEREC, Universidad de Saint-Etienne 1983.
TINGAUD, M., *Images en recit. Recits en Images,* Thèse de tercer ciclo bajo la dirección de Roland BARTHES. Ecole Pratique des Hautes Etudes, Parsis 1969.
TISSERON, S., *Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique: une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie.* Tesis doctoral de medicina presentada en forma de álbum de cómic de 64 planchas dibujadas por el autor. Universidad Claude Bernard, Lyon I, 1975.

TORAL PEÑARALDA, C., *Literatura infantil española,* Ed. Coculsa, Madrid 1957.
TOUSSAINT, B., *Essai de sémiotique appliquée à un certain type d'images: Le mystère de la grande pyramide d'E.P. Jacobs,* Tesis de tercer ciclo preparada en l'E.P.H. E., defendida en la Universidad de Paris X, 1973.
– *Fred,* Ed. Albin Michel, Paris 1975.
– "Idéographie et bande dessinée", in *Communications* núm. 24, Ed. Seuil, Paris 1976.
TUBAU, I., *Dibujando historietas,* Ed. CEAC, Barcelona 1971.
TRAINI, R., TRINCHERO, S., "I Fumetti", in *Enciclopedia del tempo libero,* Ed. Radar, Padua, mayo de 1968.
TRAINI, R., *Rapporto sulla stampa a fumetti in Italia,* Ed. Archivio Internazionale della stampa a fumetti, Roma 1978.
TRINCHERO, S., *I mei fumetti,* Ed. Mondadori, Milan 1965.
VANDROME, P., *Le monde de Tintin,* Ed. Gallimard, 1959.
VAN HERPE, H., *Contenu politique des albums de Tintin,* D.E.S. de Sciences Economiques, Lille 1968.
– "Les idées politiques de Tintin", in *Revue politique et parlementaire* núm. 72, junio de 1970.
VAN LIERDE, H., DU FONTBARE, G., *Colloque de Moulinsart,* Ed. Futuropolis, Paris 1983.
VAZQUEZ, J. M., "Sociología infantil: encuesta sobre las lecturas de los niños en un sector de Madrid" in *Educación* núm. 67, Madrid, octubre de 1957.
– *La prensa infantil en España,* Ed. Doncel, Madrid 1963.
– "Panorama de las publicaciones infantiles en España", *Curso de prensa infantil,* E.O.P., Madrid 1964.
– "La prensa infantil y juvenil en España", en *Gaceta de la prensa española* núm. 59-60, Madrid 1964.
– *Teoría práctica de las publicaciones infantiles y juveniles,* Ministerio de Cultura, Madrid 1978.
VAZQUEZ DE PARGA, S., *Los comics del franquismo,* Ed. Planeta, Barcelona 1980.
VEGA, P., "Pequeña crítica ideológica a los llamados comics en América latina", Rev. *Cine Cubano* núm. 81-82-83.
VERGARA, J., "Comics y relaciones mercantiles", in *Casa de las Américas* núm. 77, La Habana 1973.

VIDAL, M., *Monsieur Schulz et ses Peanuts,* Ed. Albin Michel, Paris 1976.
VIGIL, L., "El cómic underground USA" in *Estudios de Información* núm. 19-20, Madrid 1971.
VINCART, D., *Etude de l'esprit du journal PILOTE à travers le support bande dessinée,* Memoria de Comunicaciones Sociales, Ramegnies-Chin, 1972.
VIÑA, A., "Conferencia sobre T.BO", *Curso de Altos Estudios,* Salou (Tarragona) 1957.
WAUGH, C., *The comics,* Ed. MacMillan Company, Nueva York 1947.
WELKE, M., *Die Sprache der Comics,* Ed. Maini Dipa Verlag, Frankfurt 1958.
WERMKE, J., *Comic und religion,* Ed. Wilhelm Finkverlang, Munich 1976.
WERTHAM, F., *Seduction of the innocent,* Ed. Rinehart and Winston, Nueva York 1954.
WINTERBORTHAM, R., *How comics strip arte made,* Girard, 1946.
WHITE, D. M., y ROBINSON, E., *Who reads the funnies and why. Comics reading in America,* Communication Research Center, Report núm. 5, Boston University, 1962.
WHITE, D. M., *The comic strip in America: A bibliography.* Communication Research Center, University of Boston, Perrot 2, 1961.
WHITE, D. M., ABEL, R. H., *The Funnies: An american-idiom,* The Free Press of Glencoe, Nueva York 1963.
WOLF-FISKE, "The children talk about the comics" in *Communications research,* Haper and Row, Nueva York 1949.
WOLFROMM, J. D., "La Bande Dessinée nous interroge", in *Magazine Littéraire* núm. 131, diciembre de 1977.
YRONWODE, C., *The art of Will Eisner,* Ed. Kitchen 1983.
YVADO, *Phylactéron, le petit guide rouge de la Bande Dessinée,* Ed. Biblioaxes, Bruselas 1973. Edición reactualizada en 1977.
ZIMMER, J., "Bande Dessinée 72", número especial de *Revue du Cinéma,* Paris 1972.
– "La bande dessinée", in *Les Cahiers de l'audiovisuel,* 1978.
ZORBAUGH, H., "Comics - There they stand", in *Journal of educational Sociology,* diciembre de 1944.

VARIOS AUTORES
– *A history of the comic strip,* Crown Publishers, Nueva York 1968.
– *A la rencontre de Jacques Tardi,* Bédésup, 1981.
– *All in color for adime,* Ed. R. Lupoff and D. Thompson New Rochelle, Arlington House, 1970.
– *Ave Alix,* Ed. Association Clovis, 1984.
– *Bandes dessinées et figuration narrative,* Catálogo de la exposición que bajo este título organizó la SOCERLID en el "Musée des Arts Décoratifs", Paris 1967.
– *B.D. 78. Annuaire de la bande dessinée dans la communauté française de Belgique,* Ed. Ministére de la Culture Française, Bruselas 1978.
– *Catálogo de publicaciones infantiles y juveniles 1973,* CIPIJ, Madrid 1973.
– *Catálogo italiano del fumetto amatoriale,* Ed. Luigi F. Bona, Milan 1978.
– *Catalogue encylcopédique des bandes dessinées de collection,* Ed. De l'amateur, Paris 1979.
– "Com treballar el comic a 3er nivell d'E.G.B." in *Butlletí interior de la D.E.C. Omnium Cultural* núm. 166, Barcelona 1981.
Comic art in America, Ed. Simon and Schuster, Nueva York 1959.
– *Comic books and juvenile delinquency,* U.S. Senate Comitee on the judiciary, Washington D. C. 1955.
– "Comic español", Dossier del *Viejo Topo* núm. 53, febrero de 1981.
– *Cómo hacemos nuestros comics,* Ed. Fontanella, Barcelona 1980.
– "Dessin d'humour et contestation", *Opus International* núm. 31-32.
– *El arte del comic,* Ed. Pala, San Sebastián 1975.
– *El comic,* Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona del 12 al 18 de noviembre de 1973.
– *El comic a l'escola,* Collectiu d'Hurat, apuntes fotocopiados, Barcelona 1983.
– *El lenguaje de la imagen, cartel, comic, cine, televisión,* Apuntes multicopiados de "EDIMAG educación en la imagen", Valencia 1976.
– *Enciclopedia dei fumetti,* a cargo de Gaetano Strazzulla, 10 vol., Ed. Sansoni, Florencia 1970.
– *Enciclopedia del fumetto,* Milano Libri Edizioni, Milán 1969.
– *Encyclopedie de la bande dessinée* (2 vol. aparecidos), Ed. Serg, Ivry 1975.

– *Encyclopedie des bandes dessinées,* (bajo la dirección de M. Alessandrini), Ed. Albin Michel, Paris 1979.
– "Espolsem la palla i busquem el gra. Treball sobre el contigut dels comics" in *Perspectiva escolar* núm. 7, mayor de 1976.
Etes-vous tintinologue (2 vol.), Ed. Casterman, Tournai 1983.
– *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique des origines à nos jours,* Ed. Glénat, Grenoble 1982.
– *Histoire de la Bande Dessinée d'expression française* (bajo la dirección de C. Moliterni), Ed. Serg, Ivry 1972.
– *Histoire et bande dessinée* (Actas del "Deuxième Colloque International Education et bande dessinée"), Ed. Objetif Promo-Durance. La Roque d'Anthéron, 1979.
– *Historia de la SOCERLID núm. 2 de XANADU* (estudios monográficos del comic), Ed. Sucesor de E. Meseguer, Barcelona 1972.
– *Premier Colloque sur la bande dessinée,* Edición de los debates que tuvieron lugar en la Feria para la Juventud en Bolonia (abril de 1977), Ed. Serg, Paris 1977.
– *I fumetti* (Actas de la Convención de Lucca, 1966), a cargo del Instituto de Pedagogía de la Universidad de Roma, Roma 1967.
– *I fumetti di Mao,* Ed. Laterza, Roma 1971; G. Gili, Barcelona 1976.
– *Introduction a la B. D. belge,* Publicado con motivo de la exposición "La b.d. en Belgique" celebrada en la "Bibliothèque Albert I", Bruselas 1968.
– *I primi eroi* (bajo la dirección de F. Caradec), Ed. Garzanti, Milán 1962.
– *La Bande dessinée Kébécoise* (equipo bajo la dirección de A. Carpentier), Ed. La barre du jour, Québec 1975.
– "La b.d. sera-t-elle le 8e art?", dossier aparecido en *La Quinzaine littéraire* núm. 169, agosto de 1973.
– *La historieta mundial,* Revista de la primera bienal de la historieta, Buenos Aires 1968.
– "La literatura dibujada", dossier en *Camp de l'arpa* núm. 79-80, septiembre-octubre de 1980.
– *La littérature de la Bande Dessinée,* Ed. Grammont, Paris 1975.
– *L'année de la B.D. 1983-1984,* Ed. Temps futurs, Paris 1984.
– "La presse de 4 à 20 ans", número especial de *Presse Actualite* núm. 33, marzo de 1967.
– "La sociología de las lecturas populares", en *El noticiero universal,*

Barcelona, 5 de abril de 1966.
– *L'aventure et l'image,* Ed. Vailland/Gallimard, Paris 1974.
– *Lecture et bande dessinée* (actas del primer coloquio internacional "Education et Bande Dessinée"), Ed. Edisud, La Roque d'Antheron, 15 y 16 de enero de 1977.
– "Le Dessin d'humour" núm. 82 de *Promesses,* Paris, abril de 1974.
– *Le message politique et social de la bande dessinée* (equipo bajo la dirección de Ch. O. Carbonell), editado por "L'institut d'études politique Edouard Privat", Toulouse 1975.
Le musée imaginaire de Tintin, Ed. Casterman, Tournai 1981.
– *Les bandes dessinées* (2 vol.), Ed. C.R.D.P., Burdeos 1970-71.
– *Les chefs d'oeuvre de la bande dessinée,* Ed. Planeta, Paris 1967.
– "Los comics", extraordinario de la revista *Estudios de Información* núm. 19 y 20, Madrid 1971.
– *Nuestra historieta: Cómic 82,* Ed. II Salón del cómic y del libro ilustrado, Barcelona 1982.
– *Prensa infantil y juvenil: pasado y presente,* Comisión de información y publicación infantiles y juveniles, Madrid 1967.
– *Report of legislative comettee to study the publication of comics,* State of New York 1955.
– *75 years of the comic,* New York Cultural Center, Boston Book and art, Boston 1971.
– "Spécial bande dessinée" núm. 344 de *Informations et Documents* (editada por los Servicios Americanos de Información y de relaciones culturales), agosto de 1974.
– *Stampa a fumetti. Cultura di massa società contemporanea* (bajo la dirección de Romano Calisi), Ed. Comunicazioni di massa, Spoleto 1965.
– "The art of the comic strip. L'art de la bande dessinée" (coordinación W. Herdeg y D. Pascal), Graphis Press. Zurich, Edición especial de la revista *Graphis* comprendido entre el núm. 159 y algunos artículos del núm. 160.
– *The comic-book book,* Ed. Lupoff and Thompson, Arlington House, 1974.
– *The funnies,* The free press of Glencoe, Nueva York 1963.
– *The history of the comic book,* Ed. Nostalgia Press, Nueva York 1972.
– *The World encyclopedia of comics,* Ed. Maurice Horn, Nueva York

1976.
– *Trente ans de bandes dessinées: E. P. Jacobs,* Ed. C. Littaye, Paris 1973.
– *L'univers de Hugo Pratt,* Ed. Dargaud, Paris 1984.
– "Vous avez dit D.B.?", Dossier sobre la B.D. aparecido en *Les Nouvelles Littéraires* núm. 2670, 18-25 de enero de 1979.

INDICE

Introducción, por Antonio Altarriba 7

Hergé, Tintin, la línea clara y la escuela de Bruselas, por Salvador Vázquez de Parga 12

La función de los personajes secundarios: el capitán Haddock, por Manuel Muñoz Zielinski 22

La intrincada intriga de las joyas intrínsecas o la casta-flor deshojada, por Antonio Altarriba 32

Al encuentro de Tintin, por Jean-Claude Faur 52

Un encargo comprometido, por F. Fernández 66

La particular odisea de Little Nemo, por A. Remesar 76

Lo que Hugo otorga cuando Maltese calla, por Antoine Roux ... 96

Yo estudié imaginación en Scotland Yard, por Josep M. Beá 106

La guerra de 1914-18 vista por Tardi, por André Simon 112

Narratividad de texto e imagen en la literatura dibujada. "La mano": materiales para una historia de los años 50, por Iván Tubau 122

El CEDOCI. Centro de Estudios y de Documentación sobre la Imagen en la Biblioteca Municipal de Marsella, por Jean-Claude Faur 134

Bibliografía sobre cómic, por Antonio Altarriba 142

Mesić: "Iza" en *1984* núm. 59.

EXCMO AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
SERVICIO MUNICIPAL DE PUBLICACIONES